



HAL
open science

Le cinéma immédiat : quand les planches de théâtre se font studio de cinéma

Violette Delmas

► **To cite this version:**

Violette Delmas. Le cinéma immédiat : quand les planches de théâtre se font studio de cinéma. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03890752

HAL Id: dumas-03890752

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03890752>

Submitted on 8 Dec 2022

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

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

LE CINÉMA IMMÉDIAT

Quand les planches de théâtre se font studio de cinéma



Par **Violette Delmas**

Sous la direction de **José Moure et Vincent Amiel**

Mémoire de fin d'études

Master Recherche Cinéma et Audiovisuel

Année académique 2021-2022

RÉSUMÉ

L'objectif de ce mémoire est d'approcher sous un angle cinématographique l'emploi de la caméra et l'utilisation de codes relatifs au cinéma sur la scène de théâtre à travers trois mises en scène contemporaines : *J'avais ma petite robe à fleurs* de Nadia Jandeau, *Kingdom* de Anne-Cécile Vandalem et *Fidelio* de Cyril Teste. Dans ces œuvres, une caméra est introduite sur la scène aux côtés des acteurs. Tenue par un opérateur qui se déplace à la vue de tous, elle enregistre et diffuse en direct l'image qu'elle capte. C'est de cette immédiateté due à l'enregistrement et à la diffusion en direct que le dispositif ici étudié tient son nom : le *cinéma immédiat*. Partant du principe que la pratique cinématographique est forcément bousculée par cette délocalisation sur la scène théâtrale, il sera question de comprendre comment l'image de cinéma s'adapte à ce transfert et qu'est-ce que ce voyage peut bien apporter à la recherche cinématographique ?

REMERCIEMENTS

Je souhaite avant tout remercier messieurs José Moure et Vincent Amiel pour leur suivi et leurs conseils tout au long de l'élaboration de ce travail de recherche.

Merci à Anne-Cécile Vandalem de m'avoir accordé sa confiance et de m'avoir ainsi offert la possibilité d'explorer ses œuvres.

Mes profonds remerciements vont à Valérie Lévy et Nadia Jandea, c'est en partie grâce à elles et à l'expérience vécue à leurs côtés que ce mémoire existe.

Je tiens également à remercier mes parents pour m'avoir permis d'effectuer mes recherches dans d'excellentes conditions et surtout pour m'avoir transmis leur amour commun du cinéma et du théâtre.

Merci enfin à Cynthia, Emma, Laurie, Auguste, Chjara, Rémi et Louise pour leur soutien émotionnel qui fut d'une aide précieuse.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ	1
REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION	6
Chapitre 1-Faire du théâtre un cinéma : composer une image sur scène	17
1-Tout est une question de cadre	17
2-Voir les choses en grand : le gros plan	25
3-Le cadre de la diffusion	33
Chapitre 2-L'opérateur et le spectateur : ce que le regard de l'autre nous dit de nous	40
1-Ces corps sans visages	41
2-Décomposition sur scène pour reconstitution dans le regard	49
3-Vouloir être en accord avec son temps : théâtre, cinéma et télévision	53
Chapitre 3-Cohabitation et compromis en direct : la mise à l'épreuve de la caméra	58
1-Se mouvoir dans un espace qui n'est pas le sien	58
2-Lumière et caméra : le duel permanent	66
3-Le son, garant de la cinématographie du dispositif	73
CONCLUSION	80
BIBLIOGRAPHIE	87
CORPUS	90

INTRODUCTION

Au théâtre du Rond Point à Paris ce mardi-là, l'agitation se fait sentir alors qu'approche inévitablement l'heure de la représentation. Peu à peu, les arrivées dans la salle de spectacle se tarissent, les conversations se font plus basses, les portables s'éteignent à l'annonce de l'ouvreuse et, doucement, le noir se fait dans la salle. Sur scène, une femme surgit entre deux voiles blancs accrochés au plafond qui, se chevauchant légèrement, forment un couloir menant de l'arrière à l'avant-scène. Son entrée est suivie de celle d'un homme. Tout de noir vêtu, on distingue à peine les traits de son visage caché derrière sa casquette noire. Il se dirige vers un tabouret installé à cour, dans un coin sombre de la scène, et s'y assoit. A ses pieds, on aperçoit une caméra. L'actrice, pendant ce temps, prend possession de la scène, fait quelques pas dans cet espace qui est celui de son personnage, et commence à déclamer son texte. Elle vient ensuite se positionner au centre de la scène, face à l'homme toujours assis et lui fait un signe de main qui l'invite à se lever. En se levant, il saisit la caméra à ses pieds et commence à la filmer. Le visage en noir et blanc de l'actrice, cadré en gros plan, vient se projeter sur les voiles blancs. On comprend alors que ce que l'on voit à l'image est ce à quoi nous assistons déjà sur scène : l'actrice est filmée en direct et les images sont immédiatement projetées sur les écrans que forment ces voiles disposés sur scène.

Ce mardi-là, le 8 mars 2022, au théâtre du Rond Point à Paris, c'est la première représentation de *J'avais ma petite robe à fleurs* (2022), une des œuvres qui servira d'objet d'étude à cette recherche. Le texte est de Valérie Lévy et la mise en scène est signée Nadia Jandeau. Dans cette pièce, comme dans de nombreuses créations théâtrales ces vingt dernières années, la présence d'une caméra sur scène, la captation d'images en direct et la projection simultanée de ces images jouent un rôle majeur dans la scénographie.

A travers ce dispositif, ce sont les planches de théâtre qu'on transforme en studio de cinéma. Le spectateur assiste en même temps à une représentation de théâtre *et* à la création sous ses yeux de ce qui sera ici appelé *cinéma immédiat*. J'entends par *cinéma* le fait que ces images répondent à une terminologie liée au septième art : nous parlerons ici de projection, de gros plan, de regard-caméra, de cadre, de hors-champ, de format de l'image... Et j'entends par *immédiat* le fait qu'avec l'utilisation de la caméra sur scène, les images cinématographiques dépendent de leurs conditions de création immédiate et non pas de leur

recomposition à *posteriori* par le montage, comme ce serait le cas pour un film tourné-monté. Pour autant, à l'instar du film tourné-monté, le produit de ce *cinéma immédiat* est instantanément diffusé, projeté, à la manière d'un direct à la télévision. J'insiste ici sur cette notion de projection en direct, de *live*, car c'est ce qui différencie nécessairement les images qui seront ici étudiées de celles qui constituent un film. A cela j'ajoute une seconde distinction : le caractère singulier de la prise. Ici, la prise est unique, il est impossible de recommencer quoi que ce soit. Le procédé repose donc sur la répétition en amont, afin que les placements de la caméra soient connus sur le bout des doigts, pour ne laisser aucune place à l'erreur. En plus d'un travail artistique de cadrage, c'est un minutieux travail de chorégraphie qui attend celui qui sera, sur scène, le garant de cette image immédiate. Ainsi, de cette étude seront exclues les images tournées en amont de la représentation, que les mises en scène peuvent s'amuser à mêler au direct pour brouiller les temporalités et les espaces, car ces dernières répondent à des conditions de création traditionnelles.

Si l'on veut maintenant se pencher sur l'origine de ce dispositif, il semble difficile d'en donner une date de naissance précise car l'utilisation de la caméra sur scène rentre dans une perpétuelle quête de renouvellement. Cette quête de renouvellement, dans laquelle s'inscrit la présence de la caméra sur scène, est en lien avec l'avancée des progrès techniques et est donc le résultat de toute une évolution artistique et technologique. Si l'on s'intéresse au principe de projection, en direct et sur scène, il est possible de remonter jusqu'au *fantasmagorie* de Robertson qui, en 1799, obtient un brevet pour un appareil de projection sur écran appelé fantascopie qui permet d'animer, à l'aide d'une source de lumière, des tableaux peints ou gravés. L'invention de Robertson gagne rapidement en succès et va jusqu'à s'exporter dans des mises en scène de théâtre qui se serviront de cette image rétroprojetée pour donner vie à des décors. Presque un siècle plus tard, en 1895, le cinéma fait sa grande entrée dans le monde avec les frères Lumière qui donnent leur première projection publique payante : la fameuse sortie des usines Lumière. Dans un contexte d'industrialisation croissante, les avancées techniques ne cessent de progresser. Les artistes des avant-gardes, dans les années 1920, vont s'intéresser à ces nouvelles technologies afin de les intégrer dans leurs travaux. C'est le cas au théâtre avec Meyerhold et Piscator qui se saisissent des systèmes de projection utilisés au cinéma pour inclure dans leurs mises en scène des surfaces de projection qui serviront à la diffusion de photomontage ou de citations. Meyerhold ira d'ailleurs jusqu'à parler de "cinéfication" de son théâtre, exprimant sa volonté de faire concurrence au cinéma par cette importation des techniques cinématographiques sur la scène

théâtrale. Lentement, mais sûrement, la projection et l'image vont s'installer sur scène et prendre une place de plus en plus conséquente, et de plus en plus assurée, résultat d'une hybridation entre théâtre, cinéma et performance. En 1997, le metteur en scène Marc Hollogne signe une prouesse aussi bien technique que critique (la presse est unanimement dithyrambique) avec sa création *Marciel monte à Paris* dans laquelle le protagoniste, joué par lui-même, passe du plateau à l'écran, grâce à la projection sur une surface qui occupe la moitié de la scène, de séquences filmées tournées en amont, qui transportent l'acteur dans des lieux et des temporalités différentes. Hollogne donnera à cette fusion le nom de "ciné-théâtre". C'est au cours des années 2000, avec l'accessibilité des technologies au grand public et l'explosion des médias télévisuels que le direct va commencer à concurrencer l'image enregistrée. Par exemple, Guy Cassier en 2004, capte et diffuse en direct sur la totalité du décor, à l'aide de cinq caméras différentes, le visage en gros plan de son acteur pour *Rouge décanté*. L'intérêt toujours croissant des artistes pour les nouvelles technologies les poussent à s'interroger sur la diffusion en live, les systèmes de surveillance et même l'intelligence artificielle. De nombreuses mises en scène usant de la captation en direct suivront. Ce qui n'est pas étonnant car l'utilisation de ce dispositif filmique offre de nouvelles possibilités au théâtre, comme celle de multiplier pour les spectateurs les points de vue, celle de donner à voir une scène qui a lieu dans un décor fermé qui n'est pas accessible à l'oeil du spectateur ou encore celle d'illustrer une proximité physique entre les acteurs et le public que seule la caméra, à l'aide d'un cadrage serré, peut permettre. Par l'utilisation de ces dispositifs intermédiaires, la scène se fait plateau de tournage, en dévoilant la fabrication de l'image et du récit, et l'image se fait théâtrale en devenant plus symbolique, plus abstraite. Aujourd'hui il est impossible d'énumérer le nombre de pièces qui incluent un système de captation d'images en direct dans leurs mises en scène tant elles sont nombreuses. Prenons simplement l'exemple de la programmation du théâtre de l'Odéon à Paris pour cette saison 2021-2022 : sur quinze spectacles produits cette saison, sept contiennent un dispositif de *cinéma immédiat*.

Il serait vain de vouloir faire un tour d'horizon complet de ce qu'est la captation et la diffusion en direct tant les créations qui font appel à elles sont nombreuses et variées. Chacune utilise ce dispositif de manière singulière et cette utilisation diffère en fonction des technologies employées et des moyens mis à disposition par les productions pour mettre en place ce dispositif filmique. Cette recherche ne sera pas un historique de ce procédé, d'autant plus que cela reviendrait principalement à tirer des conclusions théâtrales sur l'évolution

esthétique de cet art. Or le but de cette recherche est bien d'étudier cette utilisation de la caméra sur scène d'un point de vue cinématographique.

Et par cette étude, c'est aux questions suivantes qu'il s'agit de répondre :

Que produit l'importation des pratiques cinématographiques sur les scènes de théâtre ? Et surtout, qu'est ce que cet usage délocalisé produit sur l'image cinématographique ?

S'il est difficile de dresser un tableau totalisant de ce que peut être le *cinéma immédiat* étant donné la diversité du corpus qui le compose, il est cependant, aux vues des technologies aujourd'hui utilisées et de la façon dont elles sont déployées sur scène, possible de dégager plusieurs points communs, plusieurs principes récurrents, dans la mise en forme de ce *cinéma immédiat*. On peut par exemple remarquer que dans différentes mises en scène c'est un cadrage serré qui est favorisé, ce dernier étant notamment facilité par l'emploi de caméras légères et discrètes qui permettent à celui qui filme d'être au plus près des corps. D'ailleurs, on peut se demander ce qu'apporte au spectateur cette proximité avec le corps des acteurs. Elle est en tout cas déstabilisante puisqu'elle perturbe nos repères visuels et physiques : ce qui se trouvait alors au loin se retrouve projeté en grand et vient troubler notre perception des échelles. Sur scène, les comédiens, et les personnages qu'ils jouent, se savent filmés et s'amuse de ce trouble en adressant régulièrement des regards à cette caméra, donnant au spectateur l'illusion que c'est dans ses yeux à lui que le personnage plonge. L'artificialité du dispositif n'est pourtant pas cachée, elle est même au contraire souvent signifiée par la présence sur scène de celui qui est le garant de cette image immédiate, c'est à dire l'opérateur.

L'opérateur, "celui qui exécute une opération technique déterminée", d'après la définition du Larousse, sera un personnage central de cette recherche. Il est une figure théâtrale que le cinéma ne connaît pas, ou rectifions plutôt si c'est sur les mots que l'on veut jouer, ne connaît plus. Dans le langage cinématographique, le terme d'opérateur remonte à la création du cinématographe et à cette fameuse année 1895 durant laquelle l'invention des frères Lumière gagne rapidement en succès. Ayant l'avantage de ne peser que cinq kilos (au lieu de cinquante pour son concurrent, le kinétoscope d'Edison), le cinématographe va avoir, dès ses débuts, vocation à s'exporter et à aller voir du pays. Pour cela, les Lumière engagent plusieurs hommes qui, à la suite d'une rapide formation, auront pour mission de diffuser l'invention en organisant des projections (car le cinématographe, en plus de pouvoir filmer et

imprimer sur la pellicule, à cette incroyable capacité de pouvoir projeter les images enregistrées) dans différents lieux, et pourront aussi enrichir le catalogue des Lumières en enregistrant des prises de vues diverses et variées, allant des cérémonies royales en Angleterre aux foules frémissantes de Tunis, en fonction de la destination. Pour autant il n'est pas question de filmer tout et n'importe quoi, les opérateurs répondent à des commandes de la société Lumière et ne filment pas ce que bon leur semble. Ils doivent avoir une utilisation stricte et précise du cinématographe. Laissés seuls dans des pays qu'ils ne connaissent pas et avec un équipement nouveau pour eux, les opérateurs vont cependant redoubler d'ingéniosité et allier rapidement l'esthétique à la technique, jusqu'à aller mettre en scène certaines prises de vues en ordonnant l'espace filmé. Certains d'entre eux ont même pu s'émanciper artistiquement et gagner en notoriété, comme ce fut le cas pour Marius Sestier ou Félix Mesguich, opérateurs devenus réalisateurs. D'ailleurs, c'est de cette fusion entre travail de commande et regard artistique que naît le rôle du chef opérateur dont la mission est de donner une forme physique et esthétique à ce que le réalisateur a en tête.

Dans le cas de cette recherche, l'opérateur désigne donc celui qui est chargé de la caméra sur scène. Comme l'opérateur des frères Lumière, l'opérateur de *cinéma immédiat* est envoyé dans un espace qui n'est pas le sien (vidéaste, il va passer des plateaux de tournage à la scène de théâtre) et va devoir s'approprier cet espace pour pouvoir répondre à la commande que le metteur en scène lui soumet. Une commande précise qu'il doit pouvoir assurer au centimètre près étant donné l'utilisation constante d'un cadre serré. Sa préoccupation, durant toute la représentation, sera celle du cadre. Spectateur-documentariste, il n'a pas d'interaction verbale avec les sujets qu'il filme. Ainsi, présent sur scène comme le sont les acteurs sans pour autant incarner un personnage à leurs côtés, responsable d'une partie technique de la mise en scène, réalisateur de l'image diffusée sans en être son créateur, il est une figure hybride entre technicien et artiste qu'il sera nécessaire de questionner tout au long de cette recherche.

La présence de l'opérateur étant inhérente à la forme cinématographique qui émerge de ce dispositif, il est logique que chacune des pièces ici étudiées use d'un opérateur pour mettre, et être mis, en scène.

Dans *J'avais ma petite robe à fleurs* (2022) dont la scène d'ouverture a été décrite précédemment, c'est Valentin Morel qui est l'opérateur. Sur le plateau, il a pour mission de

filmer l'actrice seule en scène, Alice de Lencquesaing, lorsque celle-ci lui fait un signe de la main qui indique sa volonté de parler face à la caméra et donc d'enregistrer son témoignage. La pièce met en scène Blanche Baillard, une jeune femme de vingt-six ans qui vit seule dans son appartement à Caen. Jusqu'il y a trois ans, tout allait bien dans la vie de Blanche : elle avait un petit copain, Pierre, un job de vendeuse de chaussures chez Georgelin et fils et son petit studio, dans un immeuble avec une gentille marchande de journaux en bas. Puis son viol par deux inconnus par une chaude nuit d'été vient tout renverser. Trois ans plus tard et après dix mois de procès, Blanche n'est que l'ombre d'elle-même. Alors quand une émission de télévision la contacte pour passer une audition afin qu'elle vienne partager son témoignage sur un plateau de télévision, Blanche y voit une bouée de sauvetage, un moyen de se faire entendre de tous pour enfin céder son histoire au passé. Elle a trois jours pour s'enregistrer, pour raconter son histoire face caméra afin d'être sélectionnée. Il va falloir être convaincante. Ce sont ces trois jours de témoignage, de ressassement, d'attente, que nous confie Valérie Levy, dans cette pièce qu'elle a écrite il y a une dizaine d'années. Dans le texte, c'est une caméra qui est prêtée par l'équipe de production de l'émission au personnage de Blanche pour qu'elle s'enregistre pendant ces trois jours. On peut donc lire dans les didascalies les indications suivantes renseignant les actions de Blanche: "Elle va couper la caméra", "Elle remet la caméra en marche", "Elle va couper et regarde l'enregistrement" ou encore "Elle efface et réenregistre". Visuellement, l'action d'éteindre et d'allumer une caméra n'est pas ce qu'il y a de plus fort, il s'agit simplement d'appuyer sur un bouton, c'est une action banale qui pourrait sur scène passer inaperçue. C'est la metteuse en scène, Nadia Jandeau, qui a eu l'idée de personnifier cette action en faisant incarner la caméra par un opérateur sur scène. Dans cette œuvre, le dispositif de *cinéma immédiat* est le suivant : lorsque Blanche veut que ses paroles soient enregistrées, elle tend le bras vers l'opérateur qui tient la caméra, ce qui signifie au public qu'elle allume la caméra. L'opérateur se lève alors et commence à filmer. L'image qu'il enregistre en direct est immédiatement retransmise sur deux voiles qui forment un écran. Lorsque Blanche veut arrêter l'enregistrement, elle descend le bras et l'opérateur se rassied. L'image sur les voiles disparaît au même moment. Dans cette mise en scène, le personnage garde le contrôle de la caméra, l'opérateur ne peut s'animer que si le personnage l'y autorise. Cependant, lorsque la caméra est allumée, l'opérateur reste le maître de ce qu'il filme, le personnage n'a pas de contrôle sur l'image.

Dans *Kingdom* (2021) de Anne-Cécile Vandalem, le dispositif filmique est présenté au public par l'arrivée sur scène d'un opérateur portant un gros sac à dos duquel il sort rapidement une caméra. Comme dans *J'avais ma petite robe à fleurs*, c'est une fois que la

caméra est allumée, et que l'image captée par celle-ci est diffusée, que la surface de projection est rendue visible. Cependant, à l'inverse de *J'avais ma petite robe à fleurs*, l'écran ne se fond pas dans le décor puisqu'il est un espace à part entière, situé au-dessus de l'espace scénique. L'opérateur dans *Kingdom* est principalement en action lorsque les personnages sont invisibles aux yeux des spectateurs. En effet Anne-Cécile Vandalem joue avec la possibilité pour l'opérateur de donner à voir ce qui ne pourrait être vu sur une scène de théâtre en faisant jouer certaines scènes dans un décor fermé, qui représente la maison des protagonistes. Ainsi, lorsque les comédiens sont à l'intérieur de ce décor dans le décor, seule la caméra de l'opérateur, diffusant en direct les images captées sur l'écran au-dessus de la scène, permet au public de voir et d'entendre ce qui se joue dans cet espace. Cela n'empêche pas pour autant l'opérateur de suivre les comédiens sur le plateau, en avant-scène, pour aussi les filmer dans ces moments de jeu face au public. Cette capacité pour l'opérateur d'aller dans tous les espaces de jeux en suivant les personnages est justifiée dans la narration par le fait qu'il incarne la figure d'un documentariste, lequel tourne un reportage sur cette famille. Plus précisément, cet opérateur, sans pour autant qu'il ne soit jamais nommé, représente le vidéaste et plasticien Clément Cogitore. En effet, *Kingdom* est la libre adaptation du documentaire *Braguino* de Clément Cogitore, sorti en 2017. La présence de l'opérateur est donc expliquée par le fait que la pièce met en scène la conception d'un documentaire : *Braguino*. Dans le documentaire comme dans la pièce, nous faisons la rencontre du clan Braguino, une famille installée dans la Taïga, au fin fond de la forêt sibérienne. Ensemble, ils tentent de maintenir une forme de paix avec les occupants du terrain d'à côté, qui ne sont autre que leurs cousins. Et au milieu des deux terrains coule une rivière, barrière physique et idéologique. *Kingdom* est le dernier volume de la trilogie portée sur scène par Anne-Cécile Vandalem, il est précédé de *Arctique* (2018) et de *Tristesses* (2016). Avec ces trois pièces, la dramaturge aborde des sujets à vif, comme l'écologie, le suicide ou encore le communautarisme. Mais ce qu'elle questionne avant tout, en se penchant à chaque fois sur des petites communautés coupées du reste du monde, c'est le vivre ensemble.

Pour sa mise en scène en 2021 de l'opéra de Beethoven, *Fidelio*, Cyril Teste, metteur en scène et créateur du collectif MxM (qui, depuis 2011, s'applique à théoriser la performance filmique sur scène) transpose le récit datant de 1814 dans une prison où la vidéo de surveillance est reine. L'opéra met en scène la courageuse Léonore qui, pour sauver son époux Florestan retenu prisonnier, va se travestir pour infiltrer le pénitencier sous les traits d'un gardien de prison. Dans la mise en scène de Teste, ce travestissement nous est narré à travers une séquence tournée et montée au préalable, durant laquelle Léonore se coupe les

cheveux et ote sa robe pour enfiler l'uniforme de gardien. Sur scène sont disposés sept écrans rectangulaires sur lesquels sont diffusées les images. Placés côte à côte, ils forment une ligne d'écrans continue, ce qui permet de recomposer les images scindées par le format des écrans pour n'en former plus qu'une. Cette décomposition-recomposition de l'image, le fait de créer plusieurs cadres dans le cadre, va constituer un motif récurrent tout au long de la pièce, appuyé par le fait que ces sept écrans sont amovibles et vont donc être déplacés, séparés les uns des autres, tout au long de la pièce. Ces mêmes écrans vont servir à cacher le dispositif de *cinéma immédiat* dans cette mise en scène puisque lorsqu'ils sont assemblés en ligne, ils créent un mur qui obstrue une partie de l'arrière scène. Pendant un temps donc, le spectateur, à qui on a d'abord présenté des images préexistantes, ne peut comprendre ce qu'il voit sur l'écran est maintenant enregistré et retransmis en direct. C'est l'opérateur, comme c'est le cas dans *J'avais ma petite robe à fleurs* et *Kingdom*, qui rend le dispositif explicite et compréhensible pour le public en signifiant sa présence sur scène lorsqu'il sort de derrière l'écran tout en continuant de tourner son plan. Comme Anne-Cécile Vandalem avec le décor fermé de la maison, Cyril Teste va se servir de ce mur écranique pour invisibiliser certaines scènes aux yeux du public et les rendre accessibles seulement grâce à l'action filmique de l'opérateur derrière le mur d'écran. Une dynamique qui va cependant avoir l'occasion de s'inverser lorsque les écrans mouvants se retrouveront en arrière scène. Ils seront alors cachés par la foule du chœur chantant sur scène. Avec cette disposition, l'image cinématographique est alors contrainte, empêchée dans son devoir de monstration, puisque enseveli sous la masse humaine. Car même si forme théâtrale et forme cinématographique s'appliquent, dans les exemples ici évoqués, à cohabiter ensemble sur scène, il est indéniable qu'un rapport de force s'engage dans la rencontre de ces deux arts. Et c'est tout le travail de la mise en scène que de trouver une harmonie, un équilibre, entre image vivante et image animée.

C'est de ces trois pièces présentées ci-dessus que le corpus de cette recherche sera composé : *Fidélío* (2021) de Cyril Teste, *Kingdom* (2021) de Anne-Cécile Vandalem et *J'avais ma petite robe à fleurs* de Nadia Jandeau (2022).

L'affiliation de ces œuvres pour cette recherche réside évidemment dans leur utilisation commune d'un dispositif filmique, dispositif produisant différents effets sur l'image, effets qui seront donc regroupés pour former un ensemble constituant de ce que l'on qualifie ici *le cinéma immédiat*. Ces pièces sont aussi unies par la proximité temporelle de leurs années de création, ce qui implique l'utilisation d'une certaine technicité dans ces mises

en scène, permise par l'emploi de technologies modernes. Il y a dans ce critère une volonté de voir où nous en sommes aujourd'hui, avec les technologies dont on dispose, d'un cinéma fait sur l'instant. Pour autant les mises en scène étudiées n'emploient pas ces technologies de la même façon, il sera donc intéressant de voir comment il est possible de donner plusieurs formes, et plusieurs fonctions, à ce système de *cinéma immédiat*. Un dernier élément lie ces trois créations : leur accessibilité, ou plutôt, leur non accessibilité. En effet, il me semble important de souligner qu'un des obstacles à surmonter dans cette recherche fut celui de réussir à trouver des captations, des représentations filmées (que ce soit pour la télévision ou dans une volonté d'archivage) de pièces contenant un système de *cinéma immédiat*. Rappelons que si les plateformes de streaming pour le cinéma et la série fleurissent de toute part aujourd'hui, il n'en est pas de même pour le théâtre, art vivant par essence que l'on a toujours du mal à fixer sur un support numérique.

Dans la constitution de ce corpus il me faut donc remercier le site de l'Opéra Comique qui donne gratuitement accès, et cela pendant 1 an, à la captation réalisée par les équipes d'Arte d'une représentation de *Fidelio*. Il me faut aussi profondément remercier Anne-Cécile Vandalem qui, lorsque je lui ai écrit pour lui faire part de mon intérêt vis à vis de son travail, m'a immédiatement répondu et transmis plusieurs liens de visionnages pour les trois pièces de sa trilogie : *Tristesses*, *Arctique* et *Kingdom*. Et enfin, toute ma reconnaissance et mon amitié vont à Valérie Lévy, auteure et productrice de *J'avais ma petite robe à fleurs*, qui m'a prise en stage au sein de sa société de production, Les Productions de l'Explorateur, afin que je puisse être l'assistante de mise en scène de Nadia Jandea sur ce projet. Et c'est évidemment à Nadia Jandea que vont aussi mes plus profonds remerciements, elle qui m'a accueillie sur ce projet avec tant de bienveillance, de gentillesse et de pédagogie. Cette expérience m'a permis d'assister à la complète création de ce dispositif de *cinéma immédiat* sur scène et c'est donc un regard plus intérieur, plus technique, que je porterai sur cette pièce tout au long de cette recherche, puisque c'est par elle que j'ai pu faire ma propre rencontre avec la réalité d'un tel dispositif.

Maintenant que nous avons dégagé les horizons, nous pouvons en revenir à la motivation première de cette recherche, c'est à dire répondre aux questionnements précédemment évoqués : que produit l'importation des techniques cinématographiques sur les scènes de théâtre ? Et qu'est ce que cette importation provoque sur l'image qu'elle crée ? Pour répondre à ces interrogations, quelques lignes directrices commencent à se dessiner à la suite de cette introduction.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur la forme des images créées par ce *cinéma immédiat*. Il sera question dans cette première partie de déterminer comment l'image immédiate est cadrée sur scène et qu'est ce que ce cadrage provoque. Il faudra ensuite s'attarder sur l'usage, commun à toutes les pièces du corpus, du gros plan, en questionnant les regards caméra et les adresses au public qu'il permet. Suite à cela, c'est la question de la diffusion de l'image qui sera abordée. Diffusion de l'image filmée par l'opérateur sur l'écran présent sur la scène, et diffusion de la pièce dans un contexte autre que celui de la représentation. Je veux ici parler de la captation, retransmission audiovisuelle de la pièce qui donne une vision nécessairement différente de celle que l'on aurait eue en tant que spectateur assis dans la salle.

Dans un second temps, c'est la figure de l'opérateur, ce qu'elle provoque et ce qu'elle implique sur scène, sur laquelle nous nous arrêterons. Entre technicien, personnage et cinéaste, il s'agira de définir ce qu'est un opérateur dans ce dispositif, afin de montrer en quoi il en est le garant, le moteur, la colonne vertébrale. C'est par le regard de l'opérateur que nous retrouverons ensuite le regard du spectateur qui, par ce dispositif scénique et filmique, se fait regard-monteur et donc regard-joueur. Induit par l'utilisation du direct, il sera aussi question dans cette partie de développer le lien intermédial qui existe entre cinéma et télévision au sein de ce dispositif.

Enfin, dans un troisième et dernier temps, ce sont les questions liées à la cohabitation de ces deux arts et aux compromis que requiert cette cohabitation qui nous occuperont. Il s'agira d'établir quels sont les ajustements qu'il faut créer sur scène pour y faire vivre une caméra. Cette étude se concentrera sur trois aspects techniques liés à la mise en scène du *cinéma immédiat* : la mobilité, la lumière face à la vidéo et enfin le micro, garant de la cinématographie.

Alors, maintenant que vous avez le programme, prenez place. Installez vous confortablement dans vos fauteuils de velours rouge, laissez vous embarquer dans cette aventure et partons ensemble à la découverte de ce cinéma de l'immédiat...

Chapitre 1

Faire du théâtre un cinéma : composer une image sur scène

Dans ce premier chapitre, déterminons quelles sont les caractéristiques esthétiques de l'image de *cinéma immédiat*. Comment est elle cadrée et qu'est ce que ce cadrage provoque ? A travers l'étude de ces caractéristiques, il s'agira de comprendre quels sont les objectifs de cette image immédiate, vis-à-vis de la mise en scène et vis-à-vis de la réception spectatorielle.

1 - Tout est une question de cadre

Toute image est cadrée. Que ce soit par l'œil, par la main de celui qui dessine, par la lentille d'un appareil photographique ou par le capteur d'une caméra. La vision est perpétuellement contenue dans un cadre, dans un espace limité. L'image théâtrale ne peut évidemment pas faire exception à la règle. Alors elle assume cet enfermement en prenant possession de la scène, espace naturellement cadré par ses limites physiques. L'image théâtrale se fait ainsi semblable à un tableau : les longs rideaux de velours rouge viennent remplacer le cadre de bois. Ils délimitent l'espace, signifient la frontière physique entre les spectateurs et les acteurs. Encadrée, la scène qui se joue face aux yeux des spectateurs se fait image mouvante, vivante. L'image cinématographique, quant à elle, est doublement cadrée : une première fois par le champ limité de l'optique de la caméra, et une deuxième fois par l'espace écranique. Jouant avec cette limite pour en faire une potentialité, le cinéma s'est amusé avec ce cadrage inextensible en inventant perpétuellement de nouvelles façons de cadrer, recadrer et surcadrer, afin de créer l'illusion d'une image qui pourrait aller au-delà de ce cadre imposé qui nie nécessairement une partie de l'espace filmable. Par le surcadrage on double le cadre, ce qui a pour effet de multiplier les espaces : un cadre secondaire vient s'introduire dans le cadre principal et présente ainsi un deuxième espace au sein du premier. Cette accumulation des cadres dans le cadre suggère une profondeur de champs, ainsi que l'existence d'un hors-champ que le spectateur assimile sans pour autant y avoir visuellement accès. En donnant la possibilité au spectateur de voir plus, on amoindrit le ressenti d'enfermement provoqué par le cadrage de l'image.

Sur la scène de théâtre, il est aussi possible de jouer avec le surcadrage en créant différents cadres et espaces à l'aide du décor. Cela peut se faire en ouvrant une partie d'un

décor, ce qui a pour effet de créer un autre cadre dans le cadre même de la scène. Pour illustrer cette possibilité, faisons une supposition, en prenant l'exemple du décor de *Kingdom* de Anne-Cécile Vandalem :



Si le décor de la maison, contenu dans le cadre de l'espace scénique, avait été ouvert en son centre, comme coupé en deux, cela aurait permis aux spectateurs de voir l'action qui s'y déroule et aurait donc ajouté un cadre secondaire, celui de la maison, dans le cadre principal, celui de la scène. C'est d'ailleurs ce qui se fait traditionnellement au théâtre quand il s'agit de composer le décor : un espace, qui aurait été normalement fermé, composé de quatre murs, se retrouve dépourvu de son dernier pan. C'est le fameux quatrième mur. Immatériel et pourtant signifié par son absence, il permet aux spectateurs d'assister à une action qui se déroule indépendamment d'eux. Par l'absence de quatrième mur, les spectateurs se retrouvent dans une position que l'on peut qualifier de voyeuriste puisqu'elle leur permet de voir ce qu'ils n'auraient pas dû voir, et cela sans pour autant leur donner un pouvoir d'intervention. Ils épient une intimité à laquelle ils sont extérieurs et donc face à laquelle ils sont impuissants. A l'inverse de cette règle théâtrale classique, Anne-Cécile Vandalem dans sa mise en scène de *Kingdom*, comme en témoignent les photogrammes présentés ci-dessus, fait le choix de cloisonner l'espace de la maison plutôt que de l'ouvrir. Par cette fermeture, cette présence physique, matérielle, du quatrième mur, elle questionne l'omniscience du regard spectatorial

et le met à mal en l'empêchant de voir ce que la scène théâtrale lui permet habituellement de voir. Avec cette partie du décor fermée, qui reste pour autant un espace de jeu tout au long de la pièce, la metteuse en scène exclut le spectateur d'une partie de l'action.

Et c'est ici que le dispositif de *cinéma immédiat* entre en jeu, avec la caméra portée par l'opérateur. L'opérateur va être le seul sur scène à pouvoir accompagner les acteurs dans cette partie du décor et donc le seul à pouvoir montrer ce qui ne se voit pas. Telle une caméra infrarouge qui passerait à travers les murs, l'opérateur va permettre au spectateur de voir ce que le décor lui cache. Le décor se referme pour créer un espace dédié à la caméra, un espace au service de l'image filmique et non plus au service de l'image théâtrale. Avec cette fermeture, la caméra va pouvoir jouer avec ce que l'on voit et ce que l'on nous dissimule, avec l'intérieur et l'extérieur, le privé et le public. Et en faisant entrer une image cadrée dans le cadre de la scène, grâce au processus de retransmission de l'image en direct, la caméra va réintroduire la notion de cadre dans le cadre, perdu par la fermeture du décor. De plus, la caméra, répondant à des codes cinématographiques classiques même si elle est délocalisée de son espace traditionnel, va venir ajouter des surcadrages dans l'image filmée, en jouant avec les fenêtres de la maison par exemple :



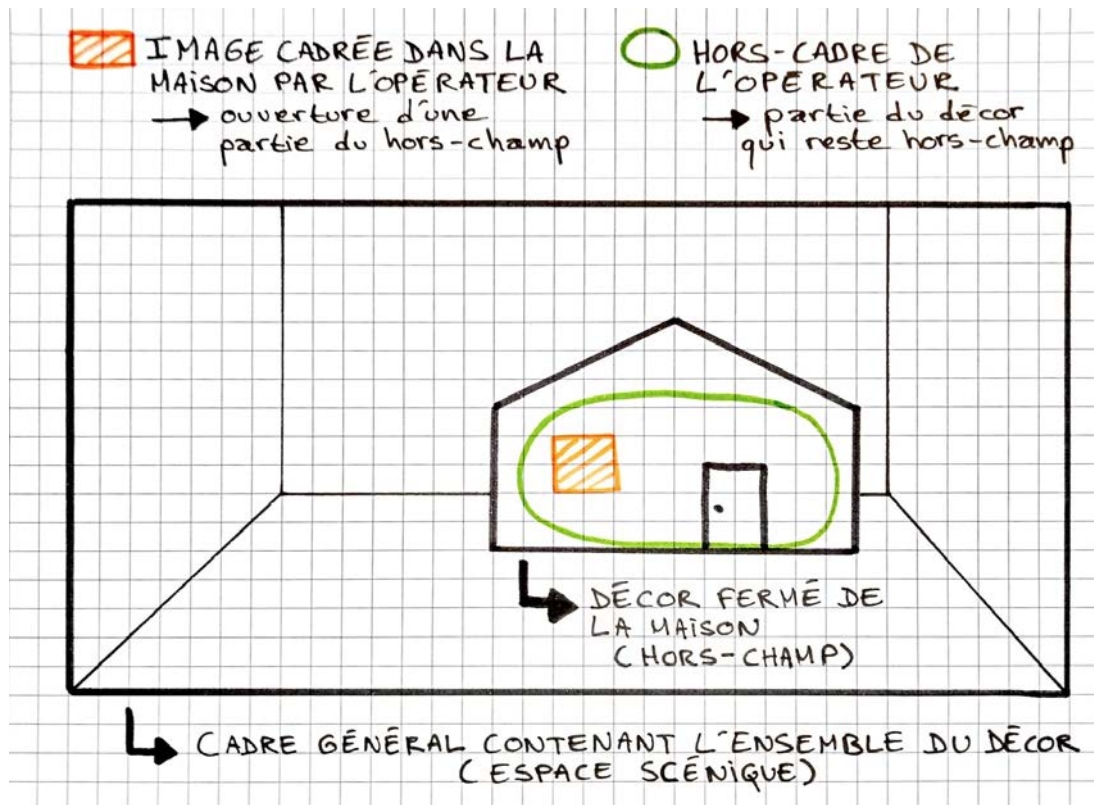
Cadres dans le cadre, eux mêmes contenus dans le cadre de l'écran disposé sur la scène

L'œil du spectateur se retrouve alors face à une image théâtrale, cadrée par l'espace scénique, et face à une image filmique, qui vient recadrer l'image théâtrale. Le *cinéma immédiat* se fait alors la rencontre de deux médias cadrés venant s'encadrer mutuellement.

Si l'on continue de prendre la mise en scène de *Kingdom* comme exemple de ce que provoque l'introduction d'une caméra sur scène, il faut aussi ajouter que le dispositif de *cinéma immédiat* vient mettre en lumière la question du hors-champ. Le hors-champ est une caractéristique intrinsèque à l'image étant donné que cette dernière est toujours cadrée et qu'elle ne peut donc pas prendre en compte la totalité de l'espace représenté par l'image. Il désigne tout ce que le cadre ne peut pas contenir. N'étant pas enregistré sur la pellicule, le hors-champ va être suggéré par divers éléments de l'image : comme avec une porte donnant sur un espace que l'on distingue seulement partiellement. Ou par l'ambiance sonore, en diffusant un son intradiégétique dont la source est visuellement absente de l'image. Au théâtre, il est tout à fait possible de jouer avec le hors-champ (on parlera alors plutôt de hors-scène) en utilisant l'espace des coulisses comme une représentation de la continuité de l'espace scénique. Par exemple, c'est le cas lorsqu'un personnage quitte la scène pour s'en aller chercher un accessoire et qu'il revient des coulisses avec l'accessoire en question : on suggère au public que l'espace scénique continue au delà du cadre de la scène et que le personnage est réellement allé chercher l'accessoire en question dans une pièce appartenant à la narration, cependant cet espace diégétique reste invisible aux yeux des spectateurs, il nous est simplement suggéré. On mise alors sur la crédulité du spectateur, sur sa capacité à se laisser porter par la fiction et à laisser de côté, le temps de la représentation, sa rationalité. Toujours en prenant l'exemple du décor de *Kingdom*, le hors-champ prend cette fois une forme physique avec la fermeture du décor de la maison. En effet, dans le cadre principal de la scène, la maison est présentée comme étant dans le champ, mais son intérieur est un hors-champ puisqu'il n'est pas contenu dans le cadre de l'image théâtrale. Comme indiqué précédemment, ce hors-champ qu'est l'intérieur de la maison ne sera accessible qu'à travers la caméra portée par l'opérateur. Pour autant, la totalité de ce hors-champ ne va pas être rendue accessible puisque la caméra de *cinéma immédiat* va créer un hors-champ dans le hors-champ, en cadrant l'image.

Je m'explique : le cadre de la scène va représenter ce que l'on appellerait au cinéma un plan général puisqu'il présente, par l'ensemble du décor contenu dans l'espace scénique, l'environnement des personnages présents sur scène. Dans ce plan général se trouve un hors-champ, signifié par la fermeture du décor de la maison. L'opérateur va ouvrir aux yeux du public une partie de ce hors-champ en cadrant une image à l'intérieur du décor. Mais ce cadrage sera nécessairement plus serré et va donc nier une partie du décor intérieur. Ainsi, une partie du hors-champ restera invisible pour le spectateur puisqu'il ne sera pas capté par le

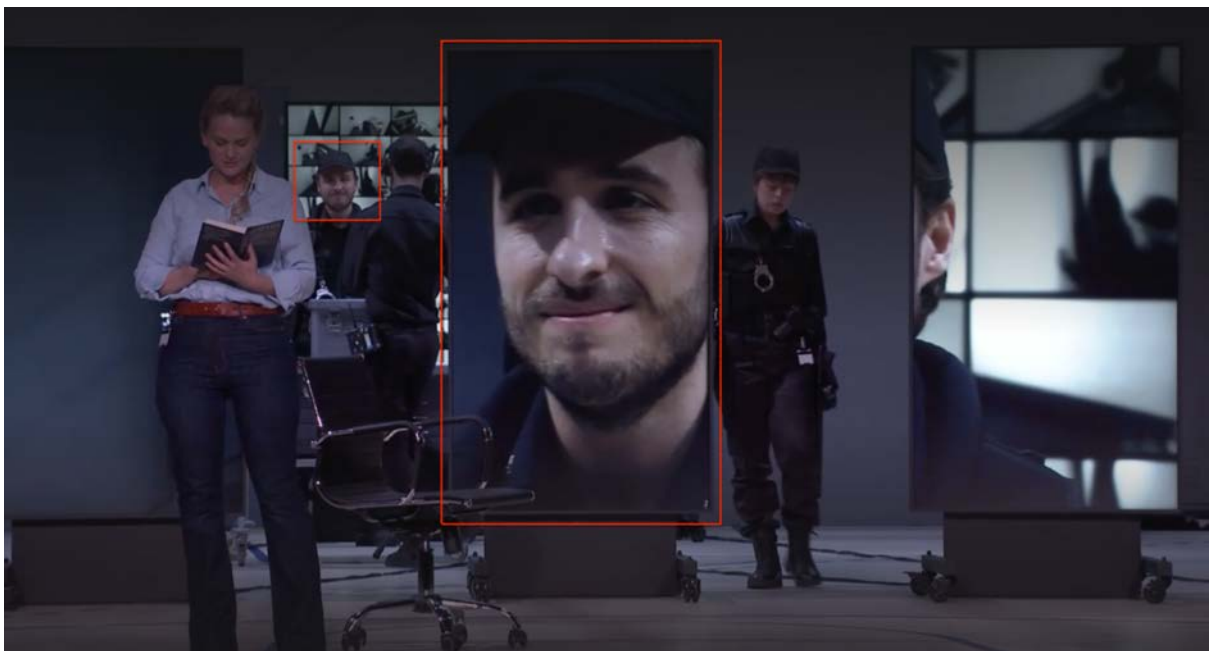
champ de la caméra portée par l'opérateur. La caméra sur scène produit donc un hors-champ visuel dans le hors-champ physique du décor et donne donc un accès partiel, déterminé par le cadrage de la caméra.



Dans le cas de *Kingdom*, cela a pour effet de brouiller les repères spatiaux des spectateurs. Etant donné que l'on ne voit pas où sont les personnages quand ils jouent dans l'espace fermé de la maison, et que l'image qui les présente est elle-même cadrée et donc restreinte, il est impossible de recomposer mentalement avec justesse et précision l'espace de la maison. Ajoutons que la rationalité du spectateur et son adhésion au dispositif du *cinéma immédiat* peut alors en être éprouvée puisque ce dernier peut se demander si ce qu'il voit à l'image, mais qu'il ne voit pas sur scène, est réellement joué en direct ou si cette image a été mise en scène au préalable et incluse dans l'image projetée grâce au montage.

En utilisant l'image sur scène et les différentes techniques propres au cinéma, il est possible de jouer entre les espaces ouverts, publics, et les espaces fermés, privés, dans lesquels nous pénétrons grâce à la caméra qui filme ce qui s'y passe en direct. La caméra sur scène élargit l'espace scénique au-delà de l'espace physique, visible à l'œil nu. Se créer alors

un jeu entre ce qui est vu sur la scène ainsi que ce qui est montré par la caméra, et ce qui est dissimulé par le hors-champ. La caméra, qui cadre l'image dans le cadre de la scène, va alors, à l'aide de différentes valeurs de plans, permettre de focaliser l'attention du public sur un élément en particulier, sur un détail. On passe d'un plan large, produit par l'œil humain et qui englobe la totalité de la scène, à un plan serré, produit par l'œil de la caméra et qui va se focaliser sur un détail. La caméra va avoir une fonction de microscope dans le sens où elle va obliger l'œil du spectateur à venir se concentrer et à se plonger dans un élément de la scène en augmentant l'échelle de cet élément par sa diffusion sur l'écran, le rendant gigantesque et donc immanquable. Une double perception se met alors en place puisque le spectateur voit à la fois le plan général produit par la scène *et* un détail de ce plan général, qui lui est pointé par la caméra. Le regard alterne entre le film créé en direct et la mise en scène du plateau qui expose la machinerie du direct. Prenons l'exemple de ce photogramme extrait de la mise en scène de *Fidelio* par Cyril Teste :



Marcelline, la fille du directeur de la prison, interprétée par Mari Eriksmoen, est en avant-scène à lire un livre donné par Fidelio, dont elle est amoureuse. Alors qu'elle tourne doucement les pages et qu'elle sourit aux mots que Fidelio vient lui chuchoter à l'oreille, on aperçoit sur les écrans, placés au second plan, le visage de Jacquinot (interprété par Linard Vrieling), en gros plan. Le cadrage de l'opérateur est scindé en trois par la séparation des écrans mobiles. Jacquinot est amoureux de Marcelline, mais cette dernière l'a déjà rejeté,

celui qu'elle veut, c'est Fidelio. Nous avons donc une première action au premier plan : celle de Marcelline, portée par son chant dans lequel elle clame son amour pour Fidelio. Et en arrière-scène on peut observer, dans l'entrebâillement des écrans, une deuxième action : celle de Jacquinot, dont l'expression du visage est pleinement offerte au public grâce à la projection de l'image captée par l'opérateur qui se trouve face à lui. Par l'addition de l'image projetée à la scène jouée, le metteur en scène, Cyril Teste, crée ce phénomène de double perception. On concentre le regard du spectateur sur le regard que Jacquinot porte à Marcelline, tout en obligeant le public à continuer de prêter attention à l'action en avant-scène. Ce phénomène de double perception pourrait être comparé à celui du split-screen dans un film : on présente deux actions distinctes que l'on associe en les réunissant dans un même cadre. Cependant, dans le split-screen, les deux actions que l'on relie par le cadre sont souvent des actions spatialement déconnectées, alors qu'ici, les deux actions se déroulent bien dans un même espace. Esthétiquement, la caméra dans cet exemple, permet surtout de créer un cadre dans le cadre : le gros plan du visage de Jacquinot est inclus dans le cadre général de la scène. Narrativement, la caméra permet de mêler les médiums pour continuer de donner des informations sur les personnages, sans pour autant passer par l'outil d'expression principal à l'opéra qu'est le chant. Les sentiments de Marcelline sont véhiculés par l'oralité, par le chant, par le médium principal de l'opéra, tandis que ceux de Jacquinot sont véhiculés par l'image, par le médium secondaire, invité sur scène par le procédé de *cinéma immédiat*. Il y a donc une coopération des deux arts, afin de pouvoir donner le plus d'informations possible sur la relation des personnages, sans pour autant que l'un des deux médiums ne prenne le pas sur l'autre. Ce risque de sur-contamination de l'image filmique sur scène est d'ailleurs une des problématiques majeures de l'introduction de la caméra sur scène : on cherche à donner une cinématographie à la scène mais l'image ne doit pas prendre le dessus sur la théâtralité, sur l'oralité. Il faut avouer que trouver cet équilibre n'est pas une mince affaire, car une belle image, si l'on en croit les mots de la dramaturge Tiphaine Raffier, est "comme une drogue pour le spectateur"¹. L'image peut avoir une fonction hypnotique en concentrant le regard du spectateur sur un détail, ce qui, dans ce dispositif de caméra sur scène, risque évidemment de détourner l'attention de l'action principale portée par le texte clamé. Cela dit, d'après le créateur vidéo Will Duke, le risque de sur-contamination de la vidéo sur la scène serait moindre à l'opéra car c'est un art qui joue

¹ RAFFIER Tiphaine, "Les fantômes sacrés de Tiphaine Raffier", *Alternatives théâtrales* numéro 141, 2020, p.65.

déjà de l'hybridation entre musique, chant, théâtre et danse. De son travail sur les mises en scène d'opéra de Robert Carsen, Will Duke tire la conclusion suivante :

“Au théâtre, il faut travailler très dur pour que la vidéo ne prenne pas le pas sur le travail - souvent très subtil - du comédien. A l'opéra, même si le jeu devient plus complexe, la priorité de l'interprète est de produire le son écrit dans la partition, et ce son accompagné de l'orchestre sera souvent plus puissant que tout ce que je pourrais faire en vidéo. Il me semble que cela peut être libérateur pour la vidéo.”²

Ainsi, l'opéra se prête bien au jeu du *cinéma immédiat*, car en plus d'être déjà un art hybride, il est un art moins basé sur la justesse de jeu que sur la justesse de mélodie et que cette mélodie, d'après Duke, sera toujours plus forte, plus parlante, que la vidéo ne peut l'être. On distingue aussi dans les propos de Will Duke un certain rapport de force entre les différentes formes d'expression artistique sur lequel il conviendra de revenir au cours de cette recherche. Mais en attendant, revenons en à Jacquinet. Par l'image immédiate, on nous expose à grande échelle les traits de son visage afin de véhiculer l'intériorité de son personnage. Progressivement, le plan cadré par l'opérateur va se faire de plus en plus serré, à l'aide d'un zoom avant, jusqu'à ce que l'on soit si proche de son visage que l'on distingue la sueur qui s'échappe des pores de sa peau :



C'est là une des spécificités du *cinéma immédiat*, nous offrir en grand ce qui jusqu'ici restait petit.

² DUKE Will. “Trouver un point d'équilibre”, *Ibid.*, p.35.

2 - Voir les choses en grand : le gros plan

Le gros plan, voire le très gros plan, est une caractéristique phare du *cinéma immédiat*. Il s'invite dans toutes les œuvres utilisant un dispositif de caméra sur scène et est évidemment présent à maintes reprises dans les pièces du corpus étudié.



Fidelio



Kingdom



J'avais ma petite robe à fleurs

Invention qui date du début des années 1900, le gros plan vient bouleverser le langage cinématographique en mettant en lumière le fait que la proximité physique entre le visage de l'acteur et la caméra peut engendrer une proximité psychologique entre le personnage et le spectateur. Le rapprochement de la caméra crée un rapprochement émotionnel. Pour la pratique cinématographique, c'est une découverte si puissante qu'à la question "*Qu'est ce qui différencie le cinéma des autres arts dramatiques ?*" le cinéaste Jean Renoir donne cette fameuse réponse:

"Et bien à mon avis, il y a *une* chose qui différencie le cinématographe de toutes les autres formes de spectacle pratiquées jusqu'à maintenant : c'est le gros plan. Le gros plan est une chose extraordinaire, une chose absolument mystérieuse, une chose qui ne s'explique pas. En tout cas, c'est une chose qu'on n'avait jamais vue jusqu'alors. Peut-être y a-t-il une chose vaguement analogue dans l'opéra : c'est le solo. Lorsqu'un contralto lance son grand air, brusquement, tout le décor disparaît, brusquement, tous les comparses, les autres acteurs, tous les costumes, tout cela disparaît, et toute une scène est suspendue au mouvement des lèvres d'une fille, et on suit les modulations de sa gorge. Eh bien, le gros plan, c'est ça, en beaucoup plus fort. Le gros plan est le meilleur pont, je crois, qui ait jamais existé, dans toute l'histoire du spectacle. C'est brusquement un lien, mystérieux et très fort, entre ce personnage qui est sur l'écran et les gens dans la salle. Ces gens dans la salle brusquement s'oublient

eux-mêmes, ils pénètrent dans cet acteur, dans cette actrice qui est sur l'écran, ils s'identifient à lui ou à elle. Et je crois que c'est ça le grand mystère du cinéma. Je crois que c'est ça qui a fait le cinématographe. Je crois que c'est pour ça que des milliers de gens aiment le cinéma, c'est de temps en temps pour s'oublier eux-mêmes dans l'émotion due à la contemplation d'un gros plan.”³

Si l'on se base sur les propos de Renoir, le cinéma trouve son originalité, sa force face aux autres formes d'art, dans le gros plan, car ce dernier permet de créer un lien empathique entre celui qui joue et celui qui regarde. Figure cinématographique par excellence, le gros plan transpose sur des proportions gigantesques le visage agrandi de l'acteur et provoque, par la proximité physique qu'il simule, la création d'une relation particulière qui permet de tendre vers l'identification émotionnelle du spectateur au personnage que la fiction lui présente. Par ce type de plan, le visage se fait siège de l'expressivité. C'est à travers les expressions de son visage que l'acteur va traduire les émotions ressenties par le personnage, émotions que le spectateur va ingérer et peut être même finir par assimiler comme étant les siennes. Reprenons l'exemple cité plus haut de *Fidelio* : étant donné que Jacquinot se trouve en arrière-scène, il est difficile de voir son visage et donc difficile de comprendre ce qu'il ressent puisqu'il ne chante pas à ce moment et qu'il ne peut donc pas s'exprimer. C'est grâce à la présence de l'opérateur, et au cadrage en gros plan qu'il effectue, que le trouble de Jacquinot est communiqué au public. Par les traits de son visage retransmis à grande échelle sur la surface des écrans disposés au centre de la scène, les spectateurs ont accès à ses émotions. Ils peuvent alors se sentir concernés par ce que Jacquinot ressent, rentrer en empathie avec lui, alors même qu'il n'est pas au centre de l'action dans cette scène.

Et c'est en cela, dans cette introduction du gros plan et de ce qu'il produit, que réside un des intérêts du *cinéma immédiat* pour l'expression théâtrale. Car en effet, dans des conditions théâtrales classiques, il est tout à fait impossible de produire un gros plan étant donné qu'il y a une distance physique irréductible entre les spectateurs et les acteurs. Distance qui existe d'ailleurs même lorsque l'on est assis au plus près des comédiens, c'est-à-dire au premier rang. Fabrice Murgia, acteur et metteur en scène belge qui intègre de la vidéo captée en direct dans ses créations explicite cette pensée par les propos suivants :

³ Retranscription de l'interview de Jean Renoir dans l'émission *Les artisans de la médiation* en 1971, INA.

“Certains de mes consoeurs ou confrères me disent que c’est inutile de faire de la vidéo pour faire du théâtre plus grand, pour voir mieux. Je crois pourtant que le fait de voyager dans un visage de quatre mètres de haut comme dans un paysage, offre de nouvelles perspectives sur la sensibilité humaine - très différentes de ce que l’on perçoit normalement du troisième balcon”⁴

En parlant de “perspectives sur la sensibilité humaine”, Murgia nous renvoie aux propos de Renoir lorsque ce dernier parle de “lien mystérieux” qui permet de pénétrer dans l’acteur. Murgia pointe une absence dans le médium théâtral : celle de la proximité entre comédiens et spectateurs. Proximité physique qui se fait psychologique. Aurélie Leporcq, opératrice pour Fabrice Murgia dans sa pièce *Sylvia* (2018), ajoute que l’intérêt de la caméra sur scène, et notamment du gros plan, réside dans le fait qu’on donne accès à l’intimité des personnages, intimité jusqu’ici insaisissable au théâtre :

"Grâce au gros plan, les comédien.nes peuvent tout à coup mobiliser une palette d’émotions qui leur était inaccessible, car invisible au public. Il devient possible de jouer l’extrêmement fin, la suggestion et l’évocation dans des mesures jusque là réservées au seul cinéma”⁵

Résumons alors ce que ces différents propos nous indiquent : le gros plan, pratique tout à fait cinématographique, transmet l’intériorité du personnage par l’expression du visage du comédien. Par la proximité physique qu’il simule, le gros plan fait naître un sentiment de proximité émotionnelle de la part de ceux qui regardent face à celui qui est regardé. Au théâtre, cette intimité semble impossible, empêchée par la distance physique imposée par l’agencement de la salle. En injectant le gros plan sur la scène de théâtre, le dispositif de *cinéma immédiat* semble dès lors un moyen pour le metteur en scène de pallier un manque de connexion entre les spectateurs et les comédiens en se servant d’une pratique purement cinématographique.

Dans un film, ouvrir les spectateurs à l’intériorité psychologique des personnages par le gros plan c’est inciter le regardeur à s’identifier au regardé, afin que le spectateur s’engage pleinement dans la fiction. C’est d’ailleurs ce que dit Renoir : en pénétrant dans les acteurs

⁴ MURGIA Fabrice, “Vidéo en scène : l’art d’être ensemble”, *op.cit.*, p.16.

⁵ LEPORCQ Aurélie. “Une affaire de cadrage”, *op.cit.*, p.23.

par un gros plan sur leur visage, le spectateur s'identifie à eux. Ce phénomène d'identification, aussi mystérieux soit-il pour Renoir, a bien une explication logique. C'est la psychanalyse qui nous aide à déterminer ses origines. Et c'est notamment ce que l'auteur Laura Mulvey va venir souligner dans les années 70 avec son texte *Plaisir visuel et cinéma narratif* (1975), texte dans lequel elle mêle psychanalyse et analyse filmique en s'appuyant sur les écrits de Freud et Lacan. Cinéphile et militante féministe, théoricienne du *male gaze* (terme qui désigne un certain regard dominant qui reproduit des codes hétéronormatifs et misogynes au cinéma pour satisfaire un public masculin), Mulvey se sert des théories de Freud pour montrer comment l'inconscient genré structure la société et génère des représentations sexistes. Ceci étant dit, mettons ici de côté l'aspect militant de ce texte, car c'est avant tout l'aspect psychanalytique qui nous intéresse, afin de comprendre ce qui provoque l'identification dans un gros plan. Mulvey nous explique que l'identification du spectateur à l'acteur est comparable au *stade du miroir* théorisée par Lacan. Le *stade du miroir* désigne ce moment de l'enfance durant lequel l'enfant, à travers sa propre vision dans le miroir, va se détacher du corps de ses parents et prendre conscience de sa matérialité, de son existence, de son individualité. Mulvey compare cette construction de l'ego à travers le miroir à la position du spectateur face à l'écran qui projette un visage humain. Le spectateur prend plaisir à regarder l'écran, qu'il transforme en miroir, et projette sa propre personne dans le corps présenté à l'écran, ce qui lui donne une impression de prendre à nouveau conscience de son être. Mulvey explique que cette identification est tellement forte, tellement fascinante, qu'elle permet un *renforcement de l'ego* et une *perte du soi* en même temps, ayant pour résultat la création d'un *moi idéal* : dans les yeux du spectateur, le héros du film devient une version améliorée de lui-même. Ajoutons à ce mécanisme psychologique le fait que lorsqu'un individu décide d'assister à une représentation, de cinéma comme de théâtre, il accepte de renoncer pendant un temps à son pouvoir d'action. Il se comporte alors comme un spectateur et non comme un acteur. Contemple davantage qu'il n'agit. Cette position de contemplation invite à un repli sur soi, rappelant le narcissisme primaire de l'enfance. Le spectateur suspend un temps son intérêt pour le monde extérieur et va s'investir dans des formes qui ne sont pas les siennes, tout en se servant de ces formes extérieures pour nourrir son intériorité : autant de signes qui illustrent le retrait narcissique nécessaire dans l'identification d'un être à une image. Au cinéma, cette identification est aussi favorisée par le point de vue subjectif que la caméra peut adopter. Étant donné que l'on donne à voir au spectateur un point de vue qui pourrait être le sien s'il faisait partie du récit, on encourage une *identification primaire*. Par *identification primaire*, terme introduit dans la sémiologie du

cinéma par Christian Metz, on désigne ce phénomène spectatorial durant lequel le regardeur, plongé dans la fiction, accepte le point de vue de la caméra et l'identifie à son regard. Il conçoit alors son propre regard comme étant le foyer de la représentation, identifie l'image cinématographique à celle produite par ses yeux.

Dans les pièces du corpus de cette recherche, l'image captée par la caméra adopte toujours un point de vue subjectif étant donné qu'elle présente le point de vue de l'opérateur qui fait partie intégrante de la mise en scène. On pourrait donc se dire que le *cinéma immédiat* en usant du gros plan, du point de vue subjectif et des effets psychologiques que ces deux derniers produisent, est immanquablement déclencheur d'une identification totale des spectateurs à l'image filmée. Pourtant, toujours en reprenant l'exemple du gros plan sur Jacquinet dans *Fidelio*, peut-on vraiment dire qu'en tant que spectateur nous nous identifions à ce personnage là ? Certes, ses sentiments nous sont communiqués grâce au gros plan, et l'on peut donc entrer en empathie avec lui, mais il serait exagéré de dire que c'est à lui, ou à celui qui le filme, que l'on s'identifie. C'est que des nuances, liées à la présence de l'opérateur sur scène et à ce que l'image renvoie dans ces gros plans, s'intercalent dans le dispositif de *cinéma immédiat* face à ce système d'identification.

Au cinéma, le point de vue subjectif facilite l'*identification primaire* car le spectateur peut se projeter comme étant celui qui porte le regard sur la scène filmée. Or, dans un dispositif de *cinéma immédiat*, la caméra est toujours physiquement incarnée puisque portée par l'opérateur. En étant présent sur scène, l'opérateur nous renvoie à notre condition de spectateur. Notre regard ne peut pas s'identifier à celui que la caméra porte puisque nous sommes dans l'impossibilité d'avoir le point de vue que nous présente l'opérateur : nous sommes assis dans la salle, tandis que l'opérateur est sur scène. On sait pertinemment que notre regard n'est pas le foyer de représentation. Et sans doute est ce pour essayer de contourner cette contrainte que l'incarnation de l'opérateur est rendue la plus neutre possible : on habille ce dernier de vêtements sombres, auxquels on peut même ajouter une casquette pour cacher les traits de son visage, comme c'est le cas de l'opérateur dans *J'avais ma petite robe à fleurs*. En neutralisant l'apparence de l'opérateur, on tente de laisser une chance au spectateur de se penser comme étant celui qui regarde. Mais ces chances sont minces car en étant visible sur le plateau, l'opérateur révèle nécessairement l'artificialité du dispositif, ce qui pousse à une distanciation face à la fiction présentée.

Dans ses écrits visant à déterminer d'où proviennent les plaisirs visuels liés au cinéma, Mulvey ajoute que l'identification à une image, qui tend donc vers le narcissisme, se double souvent d'un autre désir, celui de regarder, de posséder par le regard. C'est ce que

Freud qualifie de *pulsion scopique*. Et Lacan explique que cette pulsion ne peut prendre fin que si le voyeur est pris en flagrant délit par le regard d'autrui. Au cinéma, le spectateur, assis dans son fauteuil, va adhérer à ce qu'il regarde pour s'y identifier, mais va aussi s'en séparer à travers sa position voyeuriste dans le sens où il sait qu'il regarde quelqu'un qui n'est pas lui. Le personnage à l'écran, lui, ne se sait pas regardé. Durant le visionnage d'un film, si l'on se base sur le raisonnement de Lacan, la position voyeuriste du spectateur peut s'interrompre seulement si le regard du regardé vient interpeller celui du regardeur, avec un regard caméra par exemple. Cependant, il est rare au cinéma de voir des personnages adresser des regards caméra, car si on sort le spectateur de sa position voyeuriste, on le sort par la même occasion de la fiction. Par ce regard, on lui rappelle qu'il est face à une fiction, que ce qu'il voit n'est pas la réalité et qu'il ne peut donc pas faire partie du récit : on empêche son identification par la destruction de l'effet fiction. Le maître de conférence Franck Renucci, en se basant sur les propos de Marc Vernet dans *Figures de l'absence* (1988), explique :

“Le regard à la caméra a pour double effet de dévoiler l'instance d'énonciation, le hors-cadre, dans le film et de dénoncer le voyeurisme du spectateur, mettant brutalement en communication, l'espace de production du film avec l'espace de réception, la salle de cinéma, en faisant entre-deux disparaître l'effet fiction ”⁶

Ainsi, dans un film, le spectateur est très rarement interpellé par un regard de l'acteur lancé à la caméra car, pour que la fiction opère, il faut maintenir le spectateur dans sa position voyeuriste. Mettre en scène l'adresse d'un acteur aux spectateurs dans un film revient à briser le quatrième mur, ce qui n'est pas fréquent ni même recherché puisque cela brise le principe même du cinéma qui est de faire oublier que la caméra est là.

C'est ici que se loge une autre originalité du *cinéma immédiat*, car dans ce dispositif les protagonistes se savent toujours filmés, et ils jouent de cette connaissance à travers les regards caméra, les adresses et les apostrophes. Par ces adresses au public à travers la caméra, on remarque la contamination de règles théâtrales dans l'image cinématographique. En effet, un des principes du théâtre est de s'adresser au public. Comme nous avons pu le voir, il n'est pas rare au théâtre de briser le quatrième mur, que ce soit par les décors ou par le texte déclamé. Le metteur en scène Bertolt Brecht a fait de l'interpellation du public une des règles

⁶ RENUCCI Franck, “Quand psychanalyse et cinéma mettent en scène la communication” *Hermès, La Revue*, volume 71, 2015, p. 239.

majeures de son théâtre, d'ailleurs on parle aujourd'hui toujours de *distanciation brechtienne*. Le principe de distanciation théorisé par Brecht a pour but de rendre le spectateur conscient des mécanismes fictionnels qui se jouent sous ses yeux, afin de lui faire prendre du recul pour qu'il réfléchisse sur ce à quoi il assiste. Le *cinéma immédiat* participe à l'effet de distanciation en exposant son mécanisme de création par la présence de l'opérateur et en sortant le spectateur de sa position voyeuriste par le regard caméra. Nous, spectateurs assis dans la salle, sommes dans une position voyeuriste que la caméra vient volontairement mettre en évidence afin de nous obliger à questionner cette position et ainsi questionner le propos de la pièce. Contrairement à un film projeté en salle qui fait tout pour faire oublier sa nature fictionnelle, l'image de *cinéma immédiat* est là pour rappeler au spectateur que ce qu'il voit n'est pas réel et que, s'il prend le recul nécessaire, la fiction qui se crée sous ses yeux peut lui révéler des informations sur sa propre réalité. C'est notamment ce que recherche la metteuse en scène Nadia Jandeau dans *J'avais ma petite robe à fleurs*, laquelle met en scène Blanche, victime d'un viol qui, après avoir passé trois jours à s'enregistrer face caméra pour être sélectionnée dans une émission de télévision, se rend compte que ce qui peut la libérer de ce traumatisme c'est de continuer à poser des mots sur ce qu'elle a subi et non pas juste de gagner en notoriété en passant à la télévision. Le personnage de Blanche multiplie les regards caméra, va même jusqu'à s'adresser à la salle dans une scène. Et, trucage lié au dispositif de *cinéma immédiat*, l'actrice n'a même pas besoin de regarder les spectateurs pour plonger son regard dans le leur. Etant donné que les écrans sont disposés devant eux, l'image qui est diffusée leur fait face, comme si le personnage de Blanche les fixaient alors même qu'elle n'est pas tournée vers eux :



Elle s'adresse à la caméra mais c'est bien le public qui reçoit ce regard. C'est bien eux qu'elle provoque et qu'elle distancie ainsi, de façon à ce que ces derniers mettent les propos du

personnage en perspective et questionnent le traitement fait aux victimes de viol en dehors de l'espace fictionnel.

Le gros plan dans le *cinéma immédiat* sert donc à introduire une proximité physique, un sentiment d'intimité partagée, entre spectateurs et acteurs. Proximité jusqu'ici seulement réservée aux films puisque impossible au théâtre. Cependant, la caméra ajoute quand même un intermédiaire entre les spectateurs et les comédiens, et la présence de l'opérateur sur scène nous renvoie continuellement à notre position de spectateur inactif. Il devient alors difficile, voire impossible, de s'identifier à l'image de *cinéma immédiat* car, le mécanisme filmique étant exposé et l'effet fiction brisé, on ne peut pas s'imaginer comme étant le foyer de la représentation. Les gros plans vont alors préférer servir la distanciation à l'aide des regards caméra, afin de faire comprendre au spectateur que même si il est physiquement inactif, cela ne l'empêche pas de réfléchir.

3 - Le cadre de la diffusion

Maintenant que nous avons traité de ce que l'on cadre comme images, parlons de la diffusion de ces images, puisque la captation d'une image va de pair avec sa projection. D'ailleurs un des principes du cinéma réside dans le fait que pour faire film, il faut une diffusion. Il faut un écran et un public. Le *cinéma immédiat* ne fait pas exception à ce principe, la projection y tient aussi une place centrale. Cependant, l'écran sur la scène de théâtre se fait moins contraint qu'au cinéma puisqu'il est un espace supplémentaire qui n'a pas pour vocation de contenir tout le cadre fictionnel. Il peut donc prendre des formes plus diverses et ne pas s'inquiéter de ce qu'il n'arrive pas à contenir car le but est que l'espace scénique se fasse le prolongement de cet écran, de façon à ce que la fiction déborde de l'image.

Dans *Kingdom* l'écran est situé en hauteur, au-dessus de la maison. C'est sans doute l'écran le plus cinématographique de ce corpus car il est fixe et répond aux dimensions classiques d'un écran de projection. Il va servir à diffuser les scènes se jouant à l'intérieur de la maison, permettre le surtitrage de la pièce ainsi que la diffusion de cartons annonçant la séparation du texte en trois chapitres, et va participer au jeu du cadre dans le cadre évoqué plus tôt :



Dans *Fidelio*, les sept panneaux-écrans sont mobiles. Montés sur des roulettes et déplacés par les techniciens tout au long de la pièce, ils sont au même niveau que les acteurs mais changent souvent d'emplacements, si bien qu'ils ne sont pas toujours visibles. Ils vont servir à remodeler l'espace scénique en fonction de leurs placements et vont aussi remodeler le format de l'image en se rapprochant ou en s'éloignant les uns des autres :



Et dans *J'avais ma petite robe à fleurs*, ce sont les tissus qui composent l'espace scénique qui vont se faire écrans de projection. Ils vont servir à la fois à signifier les murs de l'appartement du personnage de Blanche et à permettre aux spectateurs de voir ce que la caméra de l'opérateur enregistre au même moment. Étant donné qu'ils sont au même niveau que

l'actrice, l'image qui est projetée sur eux et parfois à nouveau captée par la caméra de l'opérateur, ce qui provoque une sorte de mise en abîme avec la démultiplication de l'image :



Les écrans utilisés dans un dispositif de *cinéma immédiat* incarnent une plus grande liberté formelle. Ils peuvent varier en dimension et en emplacement, ce qui n'est pas le cas d'un écran de salle de cinéma. Au cinéma, la seule façon de contourner cette contrainte du format unique de l'écran est de changer le format même de l'image. L'exemple le plus connu de ces dernières années serait sans doute celui de *Mommy* (2014) de Xavier Dolan : tourné en grande partie en format carré (1.1), le format de l'image va changer au cours du film pour venir se conformer à nouveau au format classique de l'écran (1.85:1).

Cependant, même si la forme et l'emplacement de l'écran peuvent être plus variés qu'au cinéma, l'image de *cinéma immédiat* doit se plier à une contrainte : celle de l'espace scénique. En effet, l'image projetée sur scène s'inscrit dans un espace qui n'est pas le sien, dans un espace qui n'est pas fait pour elle. Si l'on prend l'exemple de la mise en scène de *J'avais ma petite robe à fleurs*, il a fallu faire ce que l'on appelle du mapping vidéo pour pouvoir conditionner le format de l'image au format des tissus suspendus. Le mapping vidéo est une technologie numérique qui consiste à adapter la projection d'une image à des surfaces qui ne sont pas conçues pour la projection. L'exemple le plus parlant serait sans doute celui des créations réalisées pour les différentes Fêtes des Lumières à Lyon durant lesquelles des images animées sont projetées sur des bâtiments existants :



Mapping vidéo sur le Musée des Beaux-arts de Lyon- Place des Terreaux - édition 2017

Dans le cas de *J'avais ma petite robe à fleurs*, le mapping vidéo a eu pour vocation d'adapter l'image captée par l'opérateur au décor. Par exemple, faire en sorte que l'image ne déborde pas sur des éléments comme le canapé, présent à cour, ou bien qu'elle ne dépasse pas le cadre imposé par le format des tissus-écrans. Pour cela, il a fallu passer par une étape de masquage, étape qui consiste à ajouter des masques d'opacité qui viennent faire correspondre l'image aux formes et aux positions des différents éléments du décor. Cela revient à couper une partie de l'image pour que celle-ci s'adapte à l'espace de projection. Cette technique demande de nombreux ajustements en fonction du plateau et dépend beaucoup du type de projecteur utilisé. C'est une étape qu'il a donc fallu recommencer et réadapter à chaque nouvelle installation du décor dans les différentes salles où la pièce s'est jouée, car les projecteurs fournis par les théâtres ne sont jamais les mêmes et que les salles ont toutes des proportions différentes qui vont nécessiter des aménagements du décor et donc des aménagements sur la dimension des tissus-écrans. Le mapping vidéo permet aussi de créer différents espaces de projection en utilisant le même projecteur, ainsi c'est ce qui permet dans la mise en scène de *J'avais ma petite robe à fleurs* de projeter d'un côté les images captées en direct (en noir et blanc) et d'ajouter de l'autre des images enregistrées en amont (en couleur):



Projection de l'image captée en direct sur l'écran de gauche et projection d'une image enregistrée en amont sur l'écran de droite

Ainsi , en plus du cadrage choisi par l'opérateur pour servir la narration, le format de l'image de *cinéma immédiat* est aussi déterminé par la forme de l'espace écranique sur lequel elle est projetée. On remarquera aussi que l'image peut s'amuser à varier les formats à l'intérieur même de cet espace de projection, comme on peut le voir avec l'image en couleur, en haut à droite, en comparaison avec celle en noir et blanc, à gauche.

Notons qu'en plus du format fixé par un espace de projection propre à chaque mise en scène, format plus varié mais tout de même plus contraint par l'environnement qui l'entoure, l'image de *cinéma immédiat* est aussi transformée par sa captation vidéo. En effet, il me faut rappeler que les photogrammes qui viennent illustrer cette recherche (à l'exception de ceux de *J'avais ma petite robe à fleurs* qui proviennent de mes propres archives) sont tous issus de captation des pièces. Ces captations ont pour vocation d'archiver la création mais peuvent aussi avoir vocation à être retransmises, comme c'est le cas de *Fidelio*, capté pour la chaîne de télévision Arte. Or la captation n'est pas un simple enregistrement en plan unique de la mise en scène. Elle est un contenu qui va valoriser un patrimoine culturel et qui va devoir modifier sa forme pour pouvoir correspondre à certaines règles télévisuelles. La captation, en utilisant plusieurs caméras pour varier les angles de vues, va réintroduire des notions de montage que le *cinéma immédiat* n'a pas dans sa forme purement théâtrale puisque le montage s'effectue dans le regard du spectateur et pas de façon formelle. Des plans de coupe vont aussi être ajoutés, pour nous montrer le public, ou pour montrer l'orchestre si on prend l'exemple de la captation de *Fidelio*. La captation va aspirer à restituer l'expérience spectatorielle, tout en la modifiant profondément puisque devant l'adapter à un tout autre médium.

Dans le cas de la captation de *Kingdom*, le choix va souvent être fait de passer en plein écran l'image de l'opérateur. Le résultat est très cinématographique puisque nous avons donc face à nous le point de vue de l'opérateur, avec ce cadrage serré qui lui est propre, mais on perd obligatoirement la vision globale du spectacle puisqu'on fait disparaître tout ce qui est du hors cadre de l'opérateur. On nous impose la vision d'une seule action, celle filmée par l'opérateur, alors qu'un des principes du dispositif de *cinéma immédiat* est de pouvoir faire le choix, ou non, de se concentrer sur l'image projetée. On ne voit alors plus qu'une image, celle de l'opérateur, le reste du décor qui entoure cette même image est invisibilisé :



Changement de point de vue dans le montage pour la captation de *Kingdom*. On passe du point de vue de la caméra dans la salle au point de vue de la caméra de l'opérateur. Le résultat est plus adapté au visionnage télévisuel mais on perd totalement les actions des autres protagonistes qui ne se trouvent pas dans le cadre de l'opérateur.

La captation est la seule trace audiovisuelle que l'on garde d'une représentation de théâtre. C'est une archive précieuse et qui mérite sa diffusion sur des plateformes télévisuelles afin d'ouvrir les téléspectateurs à des représentations artistiques auxquelles ils n'ont pas forcément accès. Cependant, dans le cas d'un dispositif de *cinéma immédiat*, il semble toujours dommage de vouloir réintroduire des règles classiques de montage car cela revient à recadrer une image qui est déjà, je le rappelle, doublement cadrée : une première fois par le cadre de la scène et une seconde fois par le cadre de la caméra. Si la captation n'assure pas un cadre qui englobe ces deux cadres là, et si elle fait le choix dans son montage de privilégier un cadre face à l'autre, c'est tout un des fondements de ce dispositif qui s'annule. Dans le cas de cette recherche, même après avoir visionné à maintes reprises ces captations pour pouvoir étudier les pièces en question, j'éprouve toujours une difficulté à recomposer totalement dans mon esprit le dispositif de *cinéma immédiat* dans *Kingdom* et *Fidélité* car les captations ne me donnent accès qu'à une vision partielle et biaisée de ce que sont ces mises en scènes dans la réalité de leur représentations. De ce constat il apparaît que le *cinéma immédiat* est une pratique artistique qui résiste mal à l'enregistrement et qui, comme son nom l'indique, nécessite qu'on la voit dans l'immédiat, en direct.

Si l'on reprend les caractéristiques mises en lumière dans ce premier chapitre, on peut donc dire que l'image de *cinéma immédiat* est une image constamment en-cadrée (littéralement *dans* un cadre) dans le sens où elle est une première fois cadrée par l'opérateur

et qu'elle est aussi toujours en prise à un autre cadre, celui de la scène de théâtre. Le cadre de la caméra va faciliter la création de multiples hors-champs, habituellement moins présents au théâtre. Avec le jeu de cadre dans le cadre, on va aussi produire ce que l'on appelle une double perception puisque deux actions vont pouvoir se dérouler simultanément. La caméra va recentrer le regard du spectateur sur un détail de la scène (effet microscope) et dans sa volonté de produire de la proximité physique entre spectateurs et comédiens, l'image immédiate va toujours préférer un cadre serré à un cadre large. Par ce cadre serré, elle offre aux spectateurs des images et des points de vue qu'ils n'ont jamais pu voir jusqu'ici, notamment sur le visage des acteurs. Mais là où le cinéma dit classique se sert de ces gros plans pour pousser le spectateur à l'identification émotionnelle (soit au personnage qu'il voit à l'écran soit à celui qui regarde ce personnage), le *cinéma immédiat* va être dans l'impossibilité d'en faire de même car son artificialité est dévoilée sur scène et empêche ainsi l'adhésion des spectateurs à l'effet fiction. Résultat de la contamination de pratiques théâtrales sur l'image cinématographique, on va alors préférer distancier le public par ces gros plans, à l'aide de regards caméra ou d'adresse de la part des personnages à cette caméra, ce qui brise le quatrième mur et annule la position voyeuriste du spectateur. Et bien que le plateau théâtral ne favorise pas toujours la projection d'image (nous y reviendrons d'ailleurs dans le troisième chapitre de cette recherche) l'avantage de la délocalisation des pratiques cinématographiques réside notamment dans le fait que l'écran de projection se fait bien plus libre dans sa forme que celui de la salle de cinéma. Cependant, prise dans un contexte de création qui a pour but d'être vu sur le moment et non pas en amont, l'image de *cinéma immédiat* est toujours modifiée par sa captation car cet enregistrement sépare, et parfois même isole, l'image filmée de l'image théâtrale. Or, à l'inverse d'une image produite dans un contexte purement cinématographique, l'image de cinéma immédiat vit en fonction du décor qui l'entoure et ne peut pas se suffire à elle-même.



Chapitre 2

L'opérateur et le spectateur : ce que le regard de l'autre nous dit de nous

Nous avons pu le voir dans ce premier temps de recherche : le fait que celui qui filme, l'opérateur, soit visible aux yeux de tous sur scène, est une particularité, une originalité, du *cinéma immédiat*. Contrairement au cinéma qui a pour objectif de faire oublier que quelqu'un se tient derrière la caméra, on nous expose ici volontairement le mécanisme filmique. Cette exposition a des conséquences sur l'œuvre en elle-même et sur ceux qui la contemplant et soulève forcément quelques questionnements. Qui est cet opérateur ? Comment son regard est-il introduit dans l'espace fictionnel ? Qu'est ce que cette introduction dit de la mise en scène de l'image ? Par le regard de l'opérateur, c'est le regard du spectateur que nous retrouverons. Ce regard sera une ouverture sur la potentialité interactive du dispositif, potentialité qui tire ses origines d'un autre médium, celui de la télévision, et qui illustre la volonté du *cinéma immédiat* de se faire représentation de la modernité.

1 - Ces corps sans visages

Pour répondre à la question du “qui est-ce ?”, sans doute faudrait-il commencer par le commencement, c'est-à-dire par ce que l'œil humain perçoit en premier lieu lorsqu'il regarde un autre individu : le physique. Hors sur scène, l'opérateur se caractérise justement par son absence de physique. Il se fait comparable à un marionnettiste de *bunraku*, cet art japonais datant du XVII^{ème} siècle dans lequel les marionnettes sont manipulées à vue, à l'inverse de nos chères marionnettes à gaine française dont Guignol est l'égérie. Dans le *bunraku*, on dévoile volontairement le mécanisme scénique. Les marionnettistes sont visibles par le public, mais ces derniers sont vêtus de noir de la tête aux pieds, si bien qu'il est impossible de voir les traits de leur visage :



Cela est bien pensé puisque c'est sur le visage des marionnettes qu'on veut attirer l'attention. Ceux des marionnettistes ne doivent pas être une source de distraction. Et bien il en est de même dans un dispositif de *cinéma immédiat*. Par la présence de l'opérateur sur scène on nous expose les rouages de la mise en scène, ce qui tend le public vers la distanciation, pour autant on neutralise quand même son apparence par l'usage de vêtements sombres : on cherche à l'invisibiliser, à faire oublier sa présence en le rendant le plus discret possible. Le réalisateur Benoît Jacquot, qui fait appel à des opérateurs pour *La place Royale* (mise en scène par Brigitte Jaques de la pièce de Corneille, dont Benoît Jacquot réalise la captation en 1995), use quant à lui d'une autre métaphore et compare les opérateurs à des “braqueurs de banque”⁷. Il explique que tout de noirs vêtus et poursuivant les acteurs dans les moindres

⁷ BINH N.T, BUI Camille, FIGASSO Jean-Paul, *Mettre en scène. Théâtre et cinéma*, Les Impressions Nouvelles, 2020, p.38.

recoins, ils “braquent” le spectacle à la poursuite de l’image qu’ils doivent obtenir. Qu’il soit marionnettiste ou braqueur, l’opérateur est en tout cas une drôle d’entité puisque ce sont les paradoxes qui le construisent. Il incarne à la fois un technicien, un personnage, et un réalisateur, cependant c’est un technicien qui doit affirmer sa présence sur scène tout en s’effaçant au maximum, un personnage qui n’a le droit ni à la parole ni à un nom, et un réalisateur qui n’est pas l’inventeur de l’image qu’il filme. C’est un corps sans visage, une présence physique qui se caractérise par son absence dramatique, à la fois acteur et spectateur.

L’opérateur sur scène étant celui qui filme, son rôle est assimilable pour le public à celui d’un réalisateur au cinéma. Au cinéma, le spectateur ne questionne pas forcément le regard porté par la caméra puisqu’il n’a de toute façon pas d’autre choix que de se soumettre à ce regard. C’est grâce à la caméra que l’on assiste à une histoire, ou bien c’est grâce à la caméra que l’histoire se joue, mais en tout cas il n’y a pas besoin de justifier la présence de la caméra. Elle est là, c’est tout. Et c’est grâce à elle, à travers elle, par elle, que l’on voit. Mais dans une pièce de théâtre, la caméra n’est pas censée être là et on peut tout à fait voir l’histoire sans elle. Alors son importation sur la scène de théâtre, qui plus est en étant matériellement incarnée par l’opérateur, va forcément nous questionner et mettre à mal notre rationalité. Cette fois la question va se poser : qui filme ? qui est derrière ces images que je vois défiler devant moi ? L’une des questions que la mise en scène d’un dispositif de *cinéma immédiat* soulève est donc de savoir si l’on rassure cette rationalité du public, en justifiant la présence de l’opérateur afin de ne pas mettre en danger l’effet fiction, ou si l’on décide de ne pas justifier cette présence, de façon à la rendre la plus ambivalente possible, au risque de ne pas obtenir l’adhésion rationnelle du public au dispositif. Pour comprendre ce qu’il en est dans la réalité des faits, effectuons un tour d’horizon sur la contextualisation de la présence des opérateurs dans les différentes œuvres qui composent ce corpus.

Dans chacune des œuvres étudiées, l’opérateur occupe une place différente dans le récit. En fonction de cette place dans la narration, la présence de l’opérateur va être plus ou moins justifiée. Cette justification n’est pas anodine puisqu’elle va définir la manière dont l’opérateur va être introduit sur scène, et va surtout déterminer ce que ce dernier va être autorisé à montrer à l’écran. Dans *Kingdom*, c’est l’œuvre antérieure dont s’inspire Anne-Cécile Vandalem pour l’écriture de sa pièce qui justifie la présence de l’opérateur. *Kingdom* étant la libre adaptation du documentaire *Braguino* de Clément Cogitore, c’est le

documentariste français que représente l'opérateur. Et étant donné que c'est par l'arrivée de cette figure dans la Taïga que le film documentaire débute, c'est aussi par elle que la pièce commence. L'histoire s'ouvre donc avec l'arrivée de l'opérateur sur scène, arrivée annoncée par la diffusion du bruit des pales de l'hélicoptère (élément sonore repris du film de Cogitore) qui vient déposer le caméraman sur le territoire des protagonistes. Cette justification de la présence de l'opérateur sur scène va venir légitimer le fait que les protagonistes s'adressent face caméra, comme le font les hommes et les femmes filmés dans *Braguino*.



Photogrammes issus de *Braguino* à gauche et de *Kingdom* à droite

Dans cette mise en scène, le dispositif de *cinéma immédiat* nécessite plusieurs caméras et donc plusieurs opérateurs. La figure de l'opérateur va alors être interprétée par plusieurs personnes tout au long de l'oeuvre (en l'occurrence un homme et une femme, Federico d'Ambrosio et Leonor Malamatenios), et même si les costumes participent à la neutralisation de l'individualité de chacun, on se rend bien compte que la personne que l'on a vue arriver sur le plateau en ouverture de la pièce est remplacée par une autre quelques minutes plus tard. Néanmoins, ce changement d'apparence physique ne perturbe pas l'adhésion du spectateur au dispositif de *cinéma immédiat* car la présence de l'opérateur est légitimée dans le récit. Même si sa forme physique est changeante, on assimile cette figure tout de noir vêtue comme étant le réalisateur du film qui se tourne dans l'histoire. On comprend que le point de vue qui nous est présenté à l'image est le sien et on ne questionne donc pas le fait qu'il soit sur scène.

Dans *J'avais ma petite robe à fleurs*, la présence de l'opérateur sur scène est justifiée par le fait qu'une caméra a été prêtée au personnage de Blanche pour qu'elle se filme. Cependant, d'un point de vue du récit, il n'est pas justifié que cette caméra soit tenue par une personne réelle. Si l'on s'en tient au texte, Blanche est censée se filmer seule dans son appartement. Ce qui vient vraiment justifier la présence d'un opérateur, c'est le choix de mise en scène fait par Nadia Jandeau de faire porter, et donc d'incarner, cette caméra. Tout d'abord, ce choix permet

de créer un contraste entre la solitude du personnage exprimée dans le texte et la présence d'un *autre* sur scène. Ensuite, cela permet aussi d'avoir des angles de prises de vues plus variés, ce qui offre une proposition esthétique plus riche que si l'actrice avait "simplement" déclamé son texte seule sur scène. En effet, avoir quelqu'un qui gère la caméra, plutôt que de la laisser fixée à un pied, permet évidemment de rendre l'image plus visuelle, plus animée, moins figée. On va par exemple pouvoir faire des zooms avant, des zooms arrière, filmer en plongée ou en contre plongée, et ainsi faire correspondre l'image à des codes classiques de la cinématographie. Faire le choix de mettre un opérateur sur scène, c'est faire le choix de flatter l'image, de la rendre plus esthétique, plus vivante. L'opérateur est un choix cinématographique. Car le récit, quant à lui, aurait très bien pu être compris sans que la caméra soit manipulée par une personne sur scène. Toutefois, cette manipulation de la caméra dans la mise en scène met forcément à mal notre rationalité de spectateur puisqu'elle n'est pas justifiée par le texte. Et si on refuse de prendre en compte la dimension esthétique apportée par la prise en main de cette caméra, on peut passer la représentation à se demander pourquoi cette dernière est portée par un opérateur. D'autant plus que dans cette mise en scène, l'opérateur n'est pas humanisé. Entre humain et machine, il va "s'allumer" et "s'éteindre" tout au long de la mise en scène car, contrairement à l'opérateur de *Kingdom*, il ne représente pas celui qui décide de filmer. C'est Blanche qui est la maîtresse de son image. A elle de décider quand est-ce qu'elle veut être filmée. L'opérateur, une fois qu'il est "allumé" par Blanche, va quand même décider du "comment" cette image sera enregistrée. Dans la narration, c'est là sa seule subjectivité. Évidemment cette subjectivité est en réalité l'application visuelle de celle de la metteuse en scène puisque c'est elle qui décide du placement et du cadrage de la caméra.

Quant à *Fidelio*, c'est la mise en scène qui justifie le moins la présence de l'opérateur. Le contexte carcéral dans lequel se déroule l'histoire appuie bien l'idée que nous entrons dans un lieu où les caméras et la vidéo de surveillance sont reines :



Mais il n'y a pas de logique narrative au fait qu'un opérateur soit présent sur scène. De ce fait, l'opérateur (Nicolas Doremus) met du temps à faire son apparition, à l'inverse de *Kingdom* et *J'avais ma petite robe à fleurs*. Notons que dans ces deux œuvres-là, l'entrée simultanée des comédiens et des opérateurs pousse forcément à une confusion sur le statut de l'opérateur dans les récits que les pièces vont porter puisqu'ils sont introduits de la même manière que les personnages principaux. A contrario, dans *Fidelio*, l'opérateur ne fait pas son entrée en même temps, ni même de la même manière, que les personnages principaux. Etant donné que les écrans cachent une partie du décor, on ne peut pas savoir ce qui se trame dans cette partie du plateau. C'est dans cette partie cachée du regard du public que les premières images tournées en live vont se jouer. Il faut alors attendre la sortie du personnage de *Fidelio* de cet espace, à la treizième minute, pour que l'opérateur dévoile sa présence et ainsi que le dispositif de *cinéma immédiat* aux yeux du public, en suivant ensuite *Fidélío* à l'avant-scène :



Le spectateur va forcément s'étonner de cette découverte et sa rationalité, son adhésion à l'effet fiction, risque d'en être éprouvée puisqu'il va alors se questionner sur le statut de cette entité filmante. Quel point de vue incarne cette caméra portée ? Pourquoi est-elle là ? L'homme qui porte cette caméra est-il un protagoniste ? Si oui, pourquoi est-il habillé normalement alors que les autres techniciens de plateau, qui circulent tout au long de la pièce afin de déplacer les écrans, sont eux vêtus d'habits militaires pour s'intégrer dans l'espace fictionnel ? Autant de questions auxquelles le récit ne nous donnera jamais de réponse. Néanmoins, en refusant de répondre à la logique rationnelle et narrative, la caméra va pouvoir

être plus libre dans ce qu'elle filme car elle va pouvoir aller filmer ce qu'elle veut, sans avoir à se justifier. Par exemple, on va tout d'abord associer l'opérateur au personnage de Fidelio puisque c'est à ses côtés qu'il a fait son entrée sur scène. Et pourtant, l'opérateur ne va pas être en permanence collé à Fidelio, il va pouvoir s'attarder sur d'autres personnages, comme nous avons pu le voir avec le gros plan sur le visage de Jacquinot évoqué précédemment dans cette recherche. Cela étant dit, Fidelio et l'opérateur entretiennent une connivence que ce dernier n'a pas avec les autres personnages car eux ne semblent pas voir cette entité qui les filme, à l'inverse de Fidelio. En effet, Fidelio va pouvoir lancer des regards caméra qui illustrent une complicité entre le regardeur et le regardé, preuve que, pour lui, l'opérateur est bien visible. D'ailleurs l'opérateur (et par extension le public) est le seul à savoir qui est réellement Fidelio puisque c'est par des images filmées, diffusées en ouverture, que le travestissement de Léonor a été dévoilé. Ici, l'opérateur se fait fantomatique, visible seulement pour le personnage de Fidelio, mais pouvant tout à fait aller "hanter" d'autres personnages. Polymorphe et polyvalent, il peut même se faire bouclier afin de servir le récit, tout en restant au service de l'image filmée :



L'opérateur devient bouclier protégeant Fidelio (ce qui sert le récit), tout en continuant de filmer (ce qui sert la mise en scène). L'image captée en direct est retransmise sur les écrans que l'on distingue dans le fond de la scène. Le point de vue qui nous est présenté est ici subjectif puisque l'on voit ce que Fidelio voit.

On remarquera, ne serait-ce que par son introduction tardive sur scène, et par le fait que les écrans sont mouvants et donc relégués au fond de scène, que la présence de l'*image immédiate* dans la mise en scène de *Fidelio* reste discrète comparée aux mises en scène de *Kingdom* et *J'avais ma petite robe à fleurs*. Il semble alors qu'un lien de causalité puisse se tracer entre le degré de justification narrative de la présence de l'opérateur sur scène et la

place que l'image occupe dans la mise en scène. Plus on justifie la présence de l'opérateur dans le récit, plus on laisse une place importante à la vidéo sur scène car cette dernière est constamment légitimée et donc jamais limitée. A travers ces trois exemples, on distingue trois échelons dans la justification narrative de la présence de l'opérateur : justifiée (comme dans *Kingdom*), justifiable (comme dans *J'avais ma petite robe à fleurs*) et injustifiée (comme dans *Fidelio*). Il est aussi possible d'associer le taux de justification du rôle de l'opérateur dans le récit au point de vue qu'il va illustrer à l'image. Pour expliciter ce point, il faut se référer à la classification du sémiologue François Jost, lequel s'appuie sur les écrits du théoricien Gérard Genette. Étendant son savoir littéraire au discours cinématographique, François Jost, dans son ouvrage *L'Oeil-caméra : entre film et roman* (1987), détermine trois types de points de vue au cinéma pour répondre à la question "qui regarde ?" : l'ocularisation interne primaire, l'ocularisation interne secondaire et l'ocularisation zéro. La première désigne une image qui renvoie au regard d'un personnage inclus dans le récit. Sa présence étant justifiée dans le récit, on peut attribuer cette ocularisation interne primaire à l'opérateur de *Kingdom*. La seconde désigne une image dont le regard présenté dépend du contexte dans laquelle elle est prise, sans pour autant être l'incarnation du point de vue d'un personnage. C'est le cas dans *J'avais ma petite robe à fleurs* dans laquelle la caméra de l'opérateur présente un point de vue sans pour autant être un personnage à part entière. Et enfin, l'ocularisation zéro désigne une image dans laquelle la caméra se contente de suivre les personnages, renvoyant à un plan anonyme qui se fait plus l'empreinte du créateur de l'œuvre, sorte de signature stylistique, que l'incarnation d'un point de vue. C'est le cas de l'opérateur injustifié dans *Fidelio*.

Notons aussi que, peu importe le point de vue qu'elle représente, l'image de *cinéma immédiat* n'est jamais une image qui soumet les personnages qu'elle filme puisque tous les personnages se savent filmés (et si ce n'est tous, c'est au moins le personnage principal comme on le voit avec *Fidelio*). La présence de l'opérateur sur scène peut produire un sentiment de voyeurisme chez le spectateur dans le sens où cette présence nous offre à voir une image que la scène de théâtre seule ne nous montre pas, pour autant le regard que porte l'opérateur lui n'est pas voyeuriste puisque les personnages se savent filmés et donc regardés. Ce savoir partagé entre les comédiens, l'opérateur et le public, ainsi que ces fameux regards caméra en gros plan qui permettent de plonger les yeux des comédiens dans ceux du public, permettent d'accentuer la sensation de partage, la dimension de confession et créent un lien de complicité entre les parties. Les spectateurs vont placer leur confiance dans l'opérateur

puisqu'il va pouvoir leur révéler des scènes que le décor cherche à cacher, va faciliter la transmission des émotions des comédiens à travers le gros plan, et va se faire représentant de la transparence en se montrant sur scène et en exposant ainsi le mécanisme filmique. Par le dévoilement du dispositif filmique à travers l'exposition de l'opérateur, le public se sent lié, connecté aux comédiens, car on leur donne le sentiment que rien ne leur est caché. On remarque ici une profonde différence entre le *cinéma immédiat* et le cinéma dit traditionnel. Car tout le travail d'un film est de cacher la caméra, de faire oublier sa présence, afin de, comme nous avons pu le voir précédemment, tromper le spectateur en lui faisant croire que les images présentées sont produites par son propre regard. Le but étant aussi que les spectateurs n'aient pas accès à toutes les informations qui composent l'histoire, afin de créer une tension, un suspens. Alors que tout le travail du *cinéma immédiat* est de s'exposer totalement, de se mettre littéralement en scène, afin de créer une relation de confiance entre celui qui filme, celui qui est filmé et ceux qui regardent. Avec la caméra, on ne cache rien au spectateur, au contraire, on lui donne accès à tout. Cette dimension de mise en scène de la révélation réside entièrement dans la présence de l'opérateur sur scène. Ce lien de confiance ne serait pas le même si les caméras étaient cachées. La présence physique de l'opérateur est constituante du *cinéma immédiat*.

Voir le film se créer sous nos yeux, c'est aussi voir un documentaire mettant en scène une fiction. En s'exposant aux yeux du public à travers la présence sur scène de l'opérateur, le dispositif de *cinéma immédiat* nous documente le processus de création d'une série d'images et transforme ainsi les planches de théâtre en studio de cinéma : en plus d'une pièce de théâtre, nous assistons à un tournage. Cependant, c'est la représentation d'un tournage idéalisé. Un tournage dans lequel tous les plans sont réalisés en une prise seulement, où tout se tourne dans la continuité, et où, pour faire une image, il n'y a besoin que d'une caméra et de quelqu'un qui la tient. Ce produit, bien que visuellement cinématographique, est le résultat de l'utilisation d'une technique tout à fait théâtrale qu'est la répétition. Pour obtenir cette fluidité entre opérateur et comédiens sur scène, il a fallu plusieurs semaines, voire plusieurs mois, de répétitions durant lesquelles le texte, les placements et déplacements vont être créés et parfaitement intégrés par l'équipe afin qu'aucun faux pas ne soit commis lors des représentations. Dans le *cinéma immédiat*, ce sont les répétitions en amont qui remplacent le montage à posteriori. Avec la prise de vue et la retransmission en direct, pas de post-production dans un tel dispositif. On ne peut pas toucher aux images après leur conception sur scène, elles doivent être réussies du premier coup. Les répétitions sont

cruciales dans un dispositif de *cinéma immédiat* car le bon déroulement du dispositif dépend d'un bon travail de répétition. En créant les images et en fixant ce à quoi elles doivent ressembler en amont du tournage, plus besoin d'y revenir en aval. Certains cinéastes ont d'ailleurs vu de nombreux avantages quant à l'utilisation des répétitions pour la création d'un film. C'est le cas par exemple de Philippe Garrel, réalisateur de *L'Enfant secret* (1982), *Les Amants réguliers* (2005), ou encore *Le Sel des larmes* (2020) pour ne citer qu'eux. La méthode de travail du réalisateur est tout à fait similaire à celle d'un metteur en scène de théâtre : il organise des lectures avec ses acteurs, durant lesquelles il va falloir trouver les intentions de jeu, les bonnes intonations, les bonnes émotions à véhiculer, puis viennent les répétitions en intérieur. Il s'agit alors de répéter le texte ainsi que les placements, placements qui devront pouvoir être reproduits à l'identique une fois sur le lieu du tournage. Pour Garrel, utiliser les répétitions et créer son film avant le tournage, c'est apporter une réponse à une problématique majeure dans le cinéma : celle du coût du tournage. Garrel tourne à la pellicule, matériau rare, peu utilisé depuis l'avènement du numérique et qui coûte donc cher. La seule façon pour lui de garder cette pellicule qu'il chéri, c'est de faire en sorte que le tournage soit le plus court possible, et pour ça il faut que les acteurs et les équipes soient préparés au maximum. Une fois sur le lieu de tournage, il n'y a pas de place pour l'improvisation. Et, même si ce n'est pas pour les mêmes raisons, il en est de même dans un dispositif de *cinéma immédiat*.

2 - Décomposition sur scène pour reconstitution dans le regard

En ajoutant une image produite par l'opérateur à l'image produite par le cadre théâtral, le *cinéma immédiat* vient décomposer la globalité de l'image scénique et invite le regard du spectateur à venir mêler ces deux images (celle de la vidéo et celle du plateau de théâtre) pour obtenir une image globale qui lie les deux médiums utilisés. C'est le phénomène de double perception que nous évoquions dans le premier temps de cette étude. Le montage, qui permet à l'image théâtrale et à l'image cinématographique de dialoguer entre elles, va se faire à travers le regard du spectateur, et non pas grâce à un logiciel de post-production. L'image présentée par l'opérateur se fait caméra-regard, tandis que la vision portée par le spectateur sur cette image se fait œil-caméra en remontant l'image que le dispositif décompose. C'est un montage visuel et mental, dirigé par la mise en scène certes, mais qui reste subjectif dans la mesure où toute la recomposition de l'image va dépendre de là où le regard du spectateur veut se poser. Chaque spectateur va avoir une réception différente de ce

dispositif car il permet de laisser le choix au spectateur de regarder là où il veut, même si l'image de la caméra vient recentrer le regard sur un détail de la scène. C'est aussi en cela que la captation trahit forcément l'expérience de *cinéma immédiat* puisqu'elle nous impose une vision dirigée par le réalisateur de la captation, vision qui ne peut pas représenter un point de vue objectif. Or le *cinéma immédiat* tient son immédiateté dans le fait que l'image se construit sous nos yeux, mais aussi dans le fait que sa réception immédiate par le public détermine le produit final. Ce produit reste singulier à chacun puisque qu'il dépend de ce regard spectatorial qui vient recomposer l'image.

En plus d'une démultiplication du regard du spectateur, l'image captée par l'opérateur va aussi démultiplier le corps du comédien. Dans un film traditionnel, le corps de l'acteur est d'emblée fragmentaire puisque découpé par les différents cadres. Sa reconstitution est opérée par le regard du spectateur qui va venir assembler les différentes parties de ce corps pour créer une image mentale globale de ce dernier. Dans un dispositif de *cinéma immédiat*, le même effet se produit puisque l'image cinématographique sur scène décompose le corps du comédien. Cependant, comme ce corps est aussi présent sur scène dans son entièreté, l'ajout de l'image cinématographique va surtout permettre de créer une reconstitution mentale plus complète et plus précise que ce que l'image théâtrale nous donne à voir habituellement. Le corps de l'acteur va être présenté sous tous les angles et sous toutes les formes. L'image cinématographique va présenter une vision rapprochée en cadrant un fragment de ce corps, tandis que l'image théâtrale va nous présenter une vision éloignée mais globale en contenant l'ensemble de ce corps dans le cadre de la scène. C'est un corps qui va même changer d'échelle et de volume puisqu'il va être perçu en trois dimensions et à taille humaine sur scène, puis rendu gigantesque et aplati par la numérisation de l'image enregistrée et diffusée par l'opérateur. Par le mélange des caractéristiques du cinéma et du théâtre, la perception du corps du comédien nous semble alors encore plus totale. Les deux médiums se complètent. Cela a aussi pour effet de rendre l'image cinématographique plus vivante, plus tangible, plus palpable, car avec l'accès à la performance live l'image physique complète l'image numérique et donne à cette dernière une épaisseur qu'elle n'a normalement pas. Un manque de volumes dont le cinéma a bien conscience puisqu'il a tenté, et tente d'ailleurs toujours, de recréer numériquement avec des technologies comme celles de la 3D.

L'opérateur sur scène permet donc d'enrichir la perception du corps des acteurs en mêlant représentation à plat (par la vidéo), qui permet d'avoir accès à ce corps sous plusieurs

angles et plusieurs échelles, et présence physique (par le jeu du comédien sur scène), qui permet d'avoir accès à la matérialité de ce corps à travers ses volumes. Cette addition d'images oblige le spectateur à être toujours actif dans son observation, puisque c'est dans son regard que le montage se fait. Le regard du spectateur, en étant sollicité de manière à compléter, à recomposer, à comparer, est rendu dynamique par la mise en scène. Cet aspect fait de ce dispositif une forme cinématographique tout à fait ludique. Cet aspect ludique dépend notamment de la focalisation induite par l'image de l'opérateur. Le cadrage, les angles, le choix des moments qui seront filmés, déterminent la relation de savoir qui va s'établir entre les personnages et le public. Cette focalisation entraîne un échange ludique puisqu'une relation de "partenaire-adversaire"⁸ se crée entre les spectateurs, l'opérateur et les comédiens, dans le sens où le rapport de force lié au savoir va permuter tout au long de la pièce. Spectateurs et personnages vont se retrouver "partenaires" lorsque leur savoir va être commun, puis "adversaires" lorsque les uns vont en savoir plus que les autres. Une compétitivité ludique est mise en place. Cette focalisation, en lien avec l'ocularisation, nous permet de revenir aux écrits de Jost évoqués plus haut. L'ocularisation s'intéresse au voir tandis que la focalisation s'intéresse au savoir. La focalisation pour Jost, tout comme l'ocularisation, se divise en trois catégories. La première focalisation est interne, elle se caractérise au cinéma par l'utilisation de la voix-off qui permet d'avoir accès aux pensées des personnages. La seconde est externe, ne donne pas accès aux pensées des personnages et rend leurs motivations opaques. La dernière, la focalisation spectatorielle, est en faveur du spectateur puisqu'elle lui donne accès à tous les lieux de l'action et lui permet de voir ce qui se déroule à différents endroits au même moment. Dans le cas du corpus étudié, il n'y a pas de narrateur unique puisque même si un seul personnage porte le récit (comme c'est le cas dans *J'avais ma petite robe à fleur*) l'image de l'opérateur va venir doubler cette narration orale et nous ouvrir à une autre focalisation. Ainsi chaque récit semble mêler les types de focalisation. L'activité de la caméra, associée au personnage qu'elle suit et qui lui même exprime un type de focalisation, va pouvoir être en lien avec la perception d'un personnage (focalisation interne) tout en ne donnant pas pour autant le contenu complet de la pensée de ce personnage (focalisation externe). Quant au spectateur, il va forcément se retrouver avantagé dans son savoir puisqu'il va avoir accès à l'image scénique et à l'image cinématographique en même temps (focalisation spectatorielle).

⁸ GARDIES André, "Le pouvoir ludique de la focalisation", *Protée*, volume 16, 1988, p.139.



Prenons l'exemple de ces photogrammes issus de la captation de *Kingdom*. Nous sommes au début de la pièce (10min12). Nastasia (à gauche sur le photogramme de droite), la petite sœur de Vania (à droite sur le photogramme de droite) s'en va vers son grand frère pour qu'ils appellent ensemble leur père, qui ne revient toujours pas de sa dernière chasse. Rappelons que la captation trahit l'expérience théâtrale puisqu'elle fait des choix de réalisation qui sont en opposition avec la réalité de la représentation. Comme celui de faire passer en plein écran l'image captée par l'opérateur dès que celle-ci est produite dans un espace fermé. Cela nous empêche alors de voir les actions jouées sur le devant du plateau et annule totalement la double perception. Ces photogrammes sont donc une illustration partielle de ce que la scène nous donne normalement à voir. Mais prenons le temps d'imaginer que nous sommes dans la salle, aux côtés des autres spectateurs : face à nous se trouve l'espace scénique avec le décor, et juste au-dessus de ce décor se trouve l'écran de projection de l'image immédiate qui nous donne accès à l'image captée en direct par la caméra de l'opérateur. Dans cette séquence, deux types de focalisations se mélangent. Une première focalisation externe s'illustre à travers la caméra de l'opérateur qui filme Nastasia et Vania, sans pour autant nous donner accès à leur point de vue ou à leurs pensées. Grâce à cette focalisation là, nous savons quelle est l'action qu'ils accomplissent dans cette partie de la maison, alors qu'ils sont cachés pour les autres personnages. À cela s'ajoute une deuxième focalisation, spectatorielle cette fois, puisque notre vision, qui englobe la totalité de l'espace scénique, nous permet de savoir ce qui se joue dans le décor de la maison ET ce qui se joue en avant-scène. C'est ici que l'on retrouve l'aspect ludique du dispositif puisque, en devant rassembler les informations données par les différents types de focalisation, la scène se fait puzzle dont il faut réunir les pièces pour recomposer le tableau final. La focalisation devient

*focalis-action*⁹ puisqu'elle rend le spectateur actif en instaurant une relation de confrontation et de coopération. Confrontation des différentes focalisations et coopération de ces focalisations pour recomposer l'image et l'action globale.

3 - Vouloir être en accord avec son temps : théâtre, cinéma et télévision

Par l'image que produit l'opérateur, l'attention du spectateur est dispersée. Son devoir, en tant qu'observateur, est de rassembler les savoirs qu'il acquiert avec cette démultiplication de l'image pour saisir le sens de la séquence éparpillée. Pour créer son film mental. En ajoutant la vidéo sur la scène de théâtre, on ressent une volonté de dynamiser l'observation du spectateur. De faire en sorte que ce dernier soit actif même si c'est seulement son regard que l'on engage et pas son corps. Rendre le spectateur dynamique, faire en sorte qu'il ne s'ennuie pas, qu'il ne décroche pas, c'est tout le défi des arts aujourd'hui. Dans une société dominée par la rapidité, la fluidité, la mobilité, il est difficile pour l'art de garder son caractère purement observationnel s'il veut continuer à attirer un public. Aujourd'hui, la démocratisation d'internet et des écrans portatifs a habitué l'être humain à être bombardé d'informations et à faire en sorte de démultiplier son attention pour ne rater aucun message. Il est devenu monnaie courante d'écrire un message sur son téléphone, en jetant de rapides coups d'œil au journal qui passe à la télévision, le tout en remuant les légumes dans la casserole. A l'air du multitâche, il n'est pas étonnant de voir la caméra débarquer sur la scène de théâtre puisque cette dernière redynamise cet art ancestral en venant incorporer des caractéristiques cinématographiques, et donc numériques, qui modifient forcément ce que l'espace scénique permet de faire normalement. Avec un dispositif de *cinéma immédiat*, les metteurs en scène cherchent à coller à l'époque dans laquelle ils évoluent et se servent de la dispersion de l'attention du spectateur afin d'assurer sa concentration sur le produit global. L'essayiste français Paul Virilio dans son ouvrage *La Machine de vision* (1988) estime que ce phénomène est le résultat d'une *industrialisation du regard*. Il explique que cette industrialisation s'établit dans le fait que le regard actuel passe toujours par une interface et que la perception que nous avons à travers ce regard industrialisé tend toujours vers une vitesse croissante. Cette industrialisation du regard est évidemment liée aux nouvelles technologies qui envahissent notre quotidien. Mais elle a aussi été aidée par l'évolution d'un autre médium, médium dans lequel l'utilisation du direct pousse à voir et à tout savoir au

⁹ Terme repris de l'étude d'Hugo MONTEMBEAULT et Bernard PERRON dans leur écrit *La Focalis-action : Des savoirs narratifs aux faïces vidéoludiques*.

moment même où les événements se déroulent : je veux bien évidemment parler de la télévision. Et contrairement à ce que l'on pourrait penser, théâtre et télévision ne sont pas antinomiques. Rappelons, à travers les propos de l'écrivain Olivier Mongin, dans un article portant sur le rapport entre théâtre et télévision écrit pour la revue *Communications*, que les deux médiums ont toujours été liés :

“Dans un premier temps, la télévision puise une partie de son inspiration, parallèlement aux reportages du type *Cinq Colonnes à la une*, dans le grand spectacle théâtral à dimension historique, universel ou national. Beaucoup de réalisations historiques (*Les Rois maudits*), des adaptations de tragédies grecques (Sophocle) et des pièces de théâtre classiques sont montées pour la télévision par des metteurs en scène appréciés (Stellio Lorenzi et Marcel Bluwal) et avec des comédiens représentatifs du monde théâtral de l'époque (Denis Manuel, Jean Negrone, Robert Etcheverry). Marqué par le TNP, Avignon et Jean Vilar, le style théâtral de la télévision en reprend l'esprit, à savoir celui des grands moments collectifs dont les chœurs du théâtre grec, ceux dont Roland Barthes, alors rédacteur de la revue *Théâtre populaire*, célèbre les vertus démocratiques, sont la métaphore. Le théâtre orchestre alors de grands moments télévisuels qui sont l'occasion de regroupements collectifs devant l'écran familial, « hors salle et hors scène ».”¹⁰

Les premiers temps, la télévision s'inspire du théâtre. Elle va reprendre dans sa réalisation des codes théâtraux et va aussi diffuser des captations de théâtre. Cependant, la programmation télévisuelle va progressivement préférer se tourner vers une diffusion de concepts plus accessibles encore, en se tournant vers des spectacles de cirque, de cabaret ou de music-hall. Les pièces dites classiques disparaîtront peu à peu. Notons que le lien semble se renouer ces dernières années puisqu'au début de la crise sanitaire, en mars 2020, le groupe France Télévision a créé, en partenariat avec la Comédie Française, le programme *Au théâtre chez soi* qui a permis la diffusion de pièces de théâtre du répertoire classique, tous les vendredi soirs, pendant un an. Depuis le groupe a délocalisé sa programmation culturelle sur une chaîne dédiée à cet emploi : Culturebox.

¹⁰ MONGIN Olivier, “Le théâtre, la scène, la fête et la société des écrans”, *Communications*, volume 83, 2008, p.231.

D'ailleurs, télévision et théâtre sont connectés au sein même du corpus étudié puisque je rappelle que toute l'histoire contée dans *J'avais ma petite robe à fleurs* prend forme du fait qu'une chaîne de télévision ait contacté Blanche, la protagoniste. Quoi qu'il en soit, télévision, théâtre et cinéma répondent à un même principe : celui de faire oublier le cadre qui les contient afin d'établir une communication immédiate entre le spectateur et l'image qu'il regarde. Le chercheur Samuel Weber, dans son chapitre "Television : Set and Screen" (dans *Mass Médiatures, form technics media*, 1996) ajoute que le médium télévisuel, en plus de vouloir rendre son cadre invisible, a pour volonté de proposer une vision distanciée qui permet de dépasser les contraintes spatio-temporelles qui l'emprisonnent. Les images télévisuelles, dont le flux est accru étant donné qu'il faut pouvoir faire passer un maximum d'informations en un minimum de temps, stimulent notre perception, engagent notre attention et produisent ainsi l'impression d'un déplacement de notre conscience, sans même que nous ayons déplacé notre corps. Le direct participe à cette illusion de déplacement puisque le spectateur sait que ce à quoi il assiste à ce moment donné est réellement en train de se dérouler. Tout en restant dans l'intimité de notre salon, on se sent temporellement lié à la situation diffusée. Un effet similaire se produit sur scène avec le dispositif de *cinéma immédiat* puisque grâce au direct, qui engage temporellement, et grâce au cadre serré, qui engage visuellement, on se sent projeté sur scène aux côtés des personnages alors que l'on sait pertinemment que nous sommes restés assis à notre place.

Si l'image cinématographique vient dynamiser l'espace théâtral, qu'est ce qui vient dynamiser l'image cinématographique ? Et bien sans doute est-ce le direct. A l'ère du flux d'images ininterrompu, des lives Instagram et des streams Twitch, le direct a inondé la surface de tous nos écrans. De la télévision, aux ordinateurs, en passant par les portables, il semble que le seul écran qui n'y soit pas encore habitué soit celui de la salle de cinéma. Pas étonnant étant donné que le principe même du cinéma est d'être fait à posteriori, après, au montage. Le cinéma, art de la modernité et qui s'est fait le fleuron de l'innovation artistique et technologique depuis de nombreuses années, semble pourtant avoir atteint une impasse et paraît manquer d'instantanéité dans un monde où tout est basé sur l'immédiateté. Ajouter une notion de direct au cinéma c'est le rendre fatalement plus contemporain, plus dynamique, puisque c'est le contraindre à composer avec les aléas du vivant, les imprévus, et possiblement les ratages. Un aspect nouveau dans un art qui s'est construit sur un contrôle total de l'image. Un art qui a même été jusqu'à exposer ses failles, ses erreurs, pour les rendre volontaires et donc contrôlées. L'exemple le plus éloquent étant sans doute ce passage de *Une*

femme est une femme (1961) de Jean-Luc Godard dans lequel le réalisateur intègre délibérément dans une séquence ce plan où l'actrice Anna Karina se trompe et s'arrête dans sa réplique :



Ici, Godard met en scène et donc simule l'authentique en exposant une empreinte du réel : celle de son actrice sortant un temps de son personnage pour reprendre son texte sur lequel elle a buté. Les empreintes du réel sont multiples dans le cinéma, mais, même si elles se veulent l'illustration d'une explosion spontanée de la réalité du tournage, elles sont toujours le produit d'un contrôle absolu puisqu'elles résultent du choix du réalisateur de garder précisément cette prise là, ce passage là, au montage. Si l'on pousse cette volonté d'être au plus près de la réalité des acteurs et du tournage, en adhésion avec un désir de transparence actuellement en vogue, le direct semble être la solution ultime pour que le cinéma puisse totalement s'empreindre du réel. De plus, conformément à cette volonté de tout voir dans l'instant, le direct pourrait être une direction possible dans l'évolution du cinéma puisqu'il ajoute une tension liée à l'imprévu, à l'immédiat, dont les spectateurs raffolent aujourd'hui.

Alors, qui est l'opérateur ? Même après le développement ici effectué, il semble compliqué de donner une définition concise et circonscrite à ce protagoniste du *cinéma immédiat*. Car, pris dans le contexte d'une œuvre de fiction, son rôle et ses attributions vont changer en fonction de la place qui lui sera accordée à l'intérieur de l'espace fictionnel. Techniquement, il sert la mise en scène en cadrant une image, narrativement il est impossible de lui donner une définition unique puisque son intégration dans le récit change d'une pièce à l'autre. On notera tout de même que plus la présence de l'opérateur est justifiée dans l'histoire, plus l'image pourra prendre de la place sur scène. Mais aussi que plus on justifie cette présence sur scène, plus on la rationalise. Et en la rationalisant, on l'empêche forcément de prendre certaines libertés esthétiques, artistiques. En tous cas, en s'exposant sur scène, l'opérateur expose l'envers du décor, le mécanisme filmique, et instaure ainsi une relation de confiance avec le public. Il se fait figure complice puisqu'il permet aux spectateurs de voir ce que le médium théâtral ne leur fait habituellement pas voir. Par lui, il y a bien une infusion des pratiques cinématographiques afin d'augmenter les possibilités scéniques en brisant certaines frontières théâtrales. D'un point de vue cinématographique, l'opérateur, cadreur dans un cadre, bouleverse certaines conventions car il pousse les spectateurs à recomposer mentalement l'image éclatée et donc à effectuer un montage visuel. Cela a pour effet de créer un produit esthétique propre à chacun, le film que l'on va percevoir se joue *dans* nos yeux et pas *devant* nos yeux. Il y a avec cet aspect du dispositif une dimension ludique qui stimule le spectateur et l'invite à rester intellectuellement actif, il ne peut pas juste se laisser porter par l'image vidéo. Se met alors en place une démultiplication de l'attention qui répond à une inclinaison de la société actuelle à la rapidité, au foisonnement, à l'instantané. Des critères auxquels l'application du direct sur l'image cinématographique permet de répondre. Avec le direct, on lie *directement* le public à l'image qu'il regarde puisque cette image vit au même moment que lui. On assiste à la création d'un lien temporel entre l'image de fiction et le spectateur qu'il va être question de continuer à développer dans le chapitre à venir. Ce troisième et dernier chapitre sera aussi l'occasion pour nous de nous pencher sur les contraintes et les compromis induits par ce *dispositif de cinéma* immédiat, afin de pleinement saisir les enjeux inhérents à cet objet cinématographique non identifié.

Chapitre 3

Cohabitation et compromis en direct : la mise à l'épreuve de la caméra

Après nous être penchés sur la question du “quoi ?” en s'intéressant aux caractéristiques esthétiques des images produites dans un dispositif de *cinéma immédiat*, puis à la question “qui ?” en se tournant vers la figure de l'opérateur et vers les effets qu'il engendre par sa présence sur scène, répondons maintenant dans ce chapitre final à cette dernière question “comment ?” : comment produire une image cinématographique, qui plus est en direct, dans un espace théâtral qui n'est donc pas prévu à cet effet ? Quelles sont les contraintes imposées par cette cohabitation ? Et quels sont les compromis à effectuer pour que cette cohabitation se déroule sans encombre ?

Pour éclaircir ce point, c'est sur trois aspects techniques que notre attention va se porter : la mobilité, la lumière et le son.

1 - Se mouvoir dans un espace qui n'est pas le sien

Le *cinéma immédiat* est le résultat d'un processus intermédial. Il est le fruit d'un entrelacement de plusieurs médias donnant naissance à une production artistique nouvelle. Dans le jeu, théâtre et cinéma se mêlent, à l'image, cinéma et télévision s'entrecroisent, et sur scène, les trois médiums fusionnent pour donner naissance à ce cinéma de l'immédiateté. Dans la partie précédente, nous évoquions justement la production d'un effet télévisuel sur l'image cinématographique par l'utilisation du direct sur la scène de théâtre. Avec cette image, somme de l'addition de ces trois médiums, la caméra établit une relation, entre spectateur et comédiens, basée sur le partage d'une même temporalité. Puisque nous savons que ce qui se produit sur l'écran (et cela même si la scène est jouée dans une partie du décor que l'on ne peut pas voir de nos fauteuils) est réellement entrain de se dérouler à cet instant donné, on se sent temporellement lié à cette image et à ceux qu'elle met en scène. Cela facilite la projection de notre conscience aux côtés des comédiens. Ce lien est une nouveauté dans l'image cinématographique et n'est, pour l'instant, pas reproductible au cinéma. Comme expliqué à travers les écrits de Laura Mulvey, dans un film un lien psychologique existe bien entre regardeur et regardé, mais le lien temporel quant à lui n'existe pas : le regardeur se sait

temporellement déconnecté des personnages qui évoluent face à lui puisqu'il sait qu'ils ne partagent pas du tout le même espace temps. Le public peut bien évidemment s'unir avec le film qu'il regarde par le partage d'un même contexte historique, ou bien par le partage du temps de visionnage, mais le fait est que l'image projetée est le résultat d'une création antérieure à sa diffusion et cela désuni forcément temporellement l'image de celui qui la regarde. L'image en direct, dans le dispositif ici étudié, ajoute nécessairement une connexion de temporalité entre les spectateurs et les comédiens.

A ce lien temporel s'ajoute un lien de mouvement puisque en stimulant notre perception, par exemple en donnant accès à des endroits du décor qui ne sont pas forcément accessibles au champ de vision des spectateurs, l'image en direct participe à l'illusion de déplacement induite par l'effet télévisuel. La création de mouvements en direct par l'image et dans l'image donne naissance à la simulation d'un mouvement spectatorial. Notre conscience est déplacée sans que nos corps ne le soient. Aidé par le cadrage serré qui enserre et condense le décor, *Kingdom* nous projette dans la Taïga, *Fidelio* dans une prison allemande et *J'avais ma petite robe à fleurs* dans un appartement caennais. Par l'effet microscope qui recentre le regard sur un détail et donne à ce détail une échelle gigantesque, on peut oublier le cadre physique qui enferme le décor car notre cerveau se met à imaginer un hors-champ mental qui nous fait voyager dans le lieu dont l'espace scénique est une représentation miniaturisée.



En plus de nous faire voyager à bas prix, la caméra sur scène incarne une extrême liberté de mouvements qui décuple cette sensation de déplacement mental. Elle déplace partout notre regard, nous donne à voir des images que nos yeux seuls ne peuvent pas produire, nous présente des points de vue sur les comédiens que nous ne pouvons avoir, nous dévoile ce que le décor nous cache. Cet ajout de mobilité participe aussi à l'aspect ludique intrinsèque au dispositif de *cinéma immédiat* puisqu'on peut se sentir bouger avec les personnages si l'opérateur les filme lorsqu'ils sont en mouvement. Puis on peut aussi se mettre à les chercher du regard s'ils ne sont pas en avant-scène et un jeu de piste s'ajoute alors au puzzle visuel. Sur la scène, la caméra, rendue mobile par l'opérateur, semble avoir le droit d'aller où elle veut, quand elle veut et c'est à nous, spectateurs, de suivre le rythme. Pourtant, tout ceci n'est que pure illusion, un leurre, un trompe-l'oeil.

En effet, dans un dispositif de *cinéma immédiat*, il n'y a rien de plus contraint dans ses mouvements et dans ses déplacements que la caméra tenue par l'opérateur. Les comédiens ont évidemment des placements précis, mais ils ont une certaine marge de manœuvre dans cette zone de placement, il faut que leur corps puisse s'exprimer. Chargé de la caméra, le corps de l'opérateur, bien que complètement impliqué dans la création de l'image, n'a pas à s'exprimer. Il est au service de l'image et cette image se doit d'être identique à celle fixée par le metteur en scène. Pour cela, il est soumis à un parcours strict et précis, calculé et réglé au centimètre près durant les nombreuses heures de répétition. Aucun pas n'est laissé au hasard. Et contrairement à ce que l'image qu'il réalise veut nous faire croire, l'opérateur est loin de pouvoir aller où il veut quand il veut. La caméra reste une invitée sur scène, le plateau tolère sa présence mais c'est à elle de s'adapter à lui. Et s'il n'est pas à sa place à temps, ou si l'image qu'il cadre ne correspond pas à celle voulu par le metteur en scène, c'est toute la représentation qu'il met en péril. Dans un dispositif de *cinéma immédiat*, la pression est inhérente au rôle de l'opérateur. Entre contraintes et compromis, Aurélie Leporcq, opératrice dans *Sylvia* de Fabrice Murgia, déclare pourtant sur le sujet que, pour elle, cette mise en danger permanente et la concentration qui va avec sont des moteurs dans son travail car c'est aussi une façon pour elle d'être toujours pleinement impliquée, immergée, dans la mise en scène. Elle dit avoir "le sentiment de faire partie d'un orchestre", sa caméra "est un instrument et elle doit coller à une partition". Elle développe plus loin :

"Si une actrice s'accroupit, elle doit le faire doucement et s'arrêter au bon endroit pour que la caméra puisse la suivre, mais en même temps

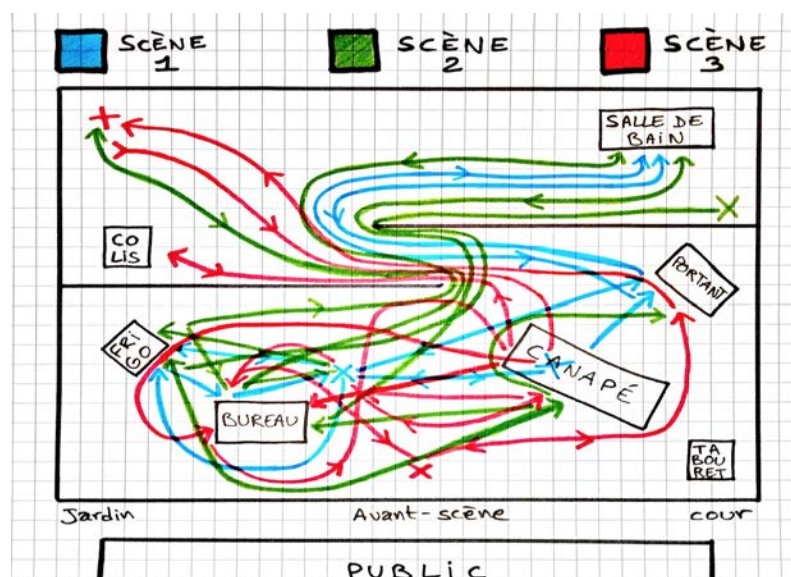
le geste qu'elle accomplit doit sembler spontané aux spectateurs. Le travail est organique - surtout quand la caméra est à l'épaule"¹¹

Le mouvement de l'opérateur est contraint par le fait qu'il doit toujours être en accord avec celui du comédien qu'il filme. A l'inverse de l'image de cinéma qui met les acteurs à son service, l'image de *cinéma immédiat* met la caméra au service des acteurs. Et étant donné que la prise est en direct et unique, c'est tout un travail de gémellité qui doit s'instaurer entre l'opérateur et le comédien. L'un se fait le miroir numérique de l'autre. On observe bien cette gémellité dans la mise en scène de *J'avais ma petite robe à fleurs* puisque c'est le personnage de Blanche qui active la caméra tenue par l'opérateur. De plus, c'est principalement à cet objectif que la filme qu'elle s'adresse tout au long de la pièce. Ainsi, lorsqu'elle décide de s'enregistrer elle fait face à l'opérateur, lequel est toujours à vue, tout en gardant une certaine distance physique marquée avec ce dernier. Les corps de Blanche (Alice de Lencquesaing) et de l'opérateur (Valentin Morel), toujours face à face, semblent comme reliés par un fil invisible, ici signifié par le tracé rouge ajouté aux photogrammes :

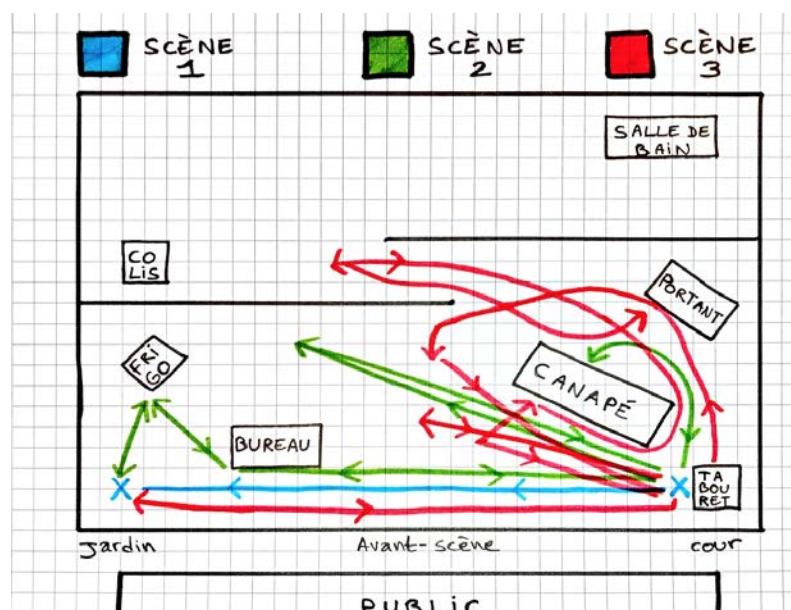


¹¹ LEPORCQ Aurélie, "Une affaire de cadrage", *op. cit.* p.23.

En partant de mon simple constat de spectatrice, j'ai d'abord cru que l'opérateur était plus libre dans ses déplacements, simplement car il a la possibilité d'aller là où mon regard ne peut pas aller : dans les coulisses, dans une partie du plateau cachée par le décor, en suivant ou en anticipant les déplacements des comédiens qu'il filme. Après avoir travaillé aux côtés de la metteuse en scène Nadia Jandeau et ayant donc pu assister à la création de la mise en scène de *J'avais ma petite robe à fleurs*, j'ai voulu réaliser une cartographie des déplacements de l'actrice et de l'opérateur, pour me rendre compte du rapport que chacun entretient avec l'espace scénique. C'est par ce travail de cartographie que je me suis rendue compte que la caméra n'est pas aussi libre dans ses déplacements que ce que l'image qu'elle enregistre veut nous faire croire :



Déplacements du personnage de Blanche



Déplacements de l'opérateur

A travers cette étude cartographique, nous observons assez clairement que dans cette mise en scène l'actrice est bien plus mobile, libre dans ses déplacements, que ne l'est l'opérateur. On peut par exemple remarquer que ce dernier ne dépasse jamais les tissus-écrans disposés en fond de scène, alors que l'actrice, elle, s'y rend régulièrement. *J'avais ma petite robe à fleurs* n'utilise donc pas l'opérateur comme un potentiel révélateur d'une partie du décor que le spectateur ne peut pas voir : ici, le dispositif de *cinéma immédiat* n'est jamais caché. Au contraire, il est constamment exposé. Puisque l'opérateur est la figuration de ce qui est décrit dans le texte comme étant une caméra fixe, il doit rester visible sur le plateau et ses déplacements sont réduits à l'essentiel. On remarque ainsi que tous les déplacements de l'actrice ne sont pas doublés par la caméra, certaines allées et venues relèvent d'un jeu purement théâtral et n'ont pas besoin d'être soulignées par la caméra. L'actrice peut déambuler sur scène tandis que la caméra est réduite à certains trajets bien précis, souvent en ligne droite. Cette limitation de l'image permet cependant de trouver un équilibre intermédial entre image cinématographique et théâtralité. Et en faisant disparaître l'actrice derrière les tissus sans que la caméra puisse la suivre, on stimule à nouveau la perception du spectateur puisque ce dernier doit imaginer le décor qui se trouve en fond de scène, lequel est alors signifié par des sons (le bruit d'une chasse d'eau quand Blanche va aux toilettes, le bruit de l'eau qui coule quand elle prend une douche, le claquement de la porte quand elle sort de son appartement) puisqu'il n'est pas accessible visuellement. Pour ce qui est de l'effet télévisuel dans cette mise en scène, l'illusion de déplacement par l'image est nécessairement réduite puisque la caméra ne nous transporte pas dans des lieux invisibles, cependant le lien temporel en est renforcé puisque, aidé par la présence continue de l'opérateur, nous nous savons toujours temporellement reliés à l'image immédiate diffusée.

Je souligne ici que si j'ai pu réaliser cette cartographie, c'est seulement grâce au fait d'avoir pu être présente lors des répétitions et de la création de la mise en scène. Il m'est impossible de réaliser le même travail sur les mises en scène de *Kingdom* et de *Fidelio* car, comme expliqué auparavant, la captation dénature la réalité du dispositif et, par les choix de cadrage et de montage, empêche une vision complète de l'œuvre. Il est d'autant plus difficile de cartographier les déplacements de l'opérateur dans ces deux pièces-là qu'elles s'amuse du jeu de cache-cache possible entre opérateur et spectateurs et que, même en ayant accès à certaines informations par l'image diffusée, je n'ai pas moyen de savoir exactement où se trouve l'opérateur quand il n'est pas à vue sur le plateau.

Dans *J'avais ma petite robe à fleurs*, l'image est donc contrainte dans ses déplacements pour des raisons narratives. Cependant, il faut ajouter qu'elle l'est aussi techniquement. En effet, contrairement à Anne-Cécile Vandalem et Cyril Teste, Nadia Jandeau ne fait pas le choix d'une technologie dernier cri pour mettre en scène ces images en direct. Dans *Kingdom* et *Fidelio*, les opérateurs sont équipés de caméras portatives légères qui fonctionnent en réseaux. Les signaux qu'elles émettent connectent les caméras au poste de régie, lequel renvoie le signal au projecteur, ou directement aux écrans, et les images filmées sont ainsi directement diffusées, uniquement en passant par le réseau. Aujourd'hui, c'est ce qui se fait le plus fréquemment dans un dispositif de vidéo en direct. Dans ce cas là, il faut absolument solliciter la coopération du public avant la représentation en lui demandant d'éteindre ou d'activer le mode avion de leur portable, sans quoi les ondes de ces derniers risquent d'interférer avec celles des caméras et ainsi mettre en péril tout le dispositif. A l'inverse de l'emploi de ces technologies derniers cris, Nadia Jandeau, tout en voulant relayer un message intemporel et universel à travers le texte, a voulu faire le choix d'une image cinématographique qui soit visuellement datée. L'image immédiate est en noir et blanc et captée par une caméra, portative elle aussi mais quelque peu ancienne, et dont la prise de relais entre l'objectif et le projecteur ne peut se faire que par un système filaire. C'est-à-dire à l'aide d'un câble connecté, branché à la caméra et allant jusqu'au poste régie. Pour tourner un film, ce système n'aurait pas posé problème étant donné que le câble en question se serait toujours retrouvé derrière la caméra et donc dans le hors-champ. Ici, dans ce dispositif là, c'est une contrainte technique avec laquelle il faut pouvoir composer puisque le câble est visible, et même audible, sur scène. Visible, car les déplacements de l'opérateur, même s'ils sont restreints, nécessitent une certaine longueur de câble qui n'est pas négligeable et surtout pas camouflable. Audible car, devant constamment être dans une économie de mouvements pour se faire le plus discret et le moins humanisé possible, l'opérateur ne peut pas se retourner pour soulever le câble à chaque fois qu'il se déplace. Par exemple, ses passages de cour à jardin, comme on peut les voir dans le schéma cartographique, doivent être les plus silencieux, les plus lestes possibles, afin que le frottement du câble contre le sol soit imperceptible. L'unification entre le corps de l'opérateur et le système vidéo qu'il manipule s'illustre alors à nouveau puisque qu'il doit pouvoir déplacer son corps et celui de la caméra de façon discrète et sans que le câble qui traîne au sol ne soit une gêne auditive pour les spectateurs et ne rappelle trop sa présence. De plus, avec la caméra ici utilisée dans ce dispositif d'image immédiate, le raccordement au poste de régie empêche un retour de l'image captée sur la caméra elle-même. Cela implique que l'opérateur ne voit pas sur sa

caméra ce qu'il filme. Il doit se référer directement à l'image projetée, qui se trouve dans le dos de l'actrice, mais donc devant lui, pour savoir ce que sa caméra est en train de filmer. Pour être certain que son cadrage est correctement réalisé, il regarde constamment l'image de l'actrice projetée en direct et non pas l'actrice elle-même, comme on peut le voir sur ce photogramme :



Même si cela est dû à une contrainte technique avec laquelle il a fallu composer, cette monstration physique de l'engagement de l'opérateur dans l'image qu'il filme permet aussi d'appuyer l'idée que sa présence sur scène ne figure pas forcément un réel individu. Ses actions relèvent plus de la machine que de l'être humain : il est mécanique dans ses mouvements, dépourvu de la parole et son attention est portée sur l'image numérique et non sur l'image physique, corporelle, réelle. Pour que ces contraintes techniques ne soient pas un frein à la réalisation de l'image une fois sur scène, tout un travail de mémorisation a dû se faire pendant les répétitions : l'opérateur doit connaître son découpage technique avec la même rigueur que l'actrice face à son texte. Et il a aussi fallu chorégraphier les déplacements, afin que les pas de l'opérateur soient les plus fluides et feutrés possible. Tout ce dispositif, dont le succès repose sur une synchronisation entre image et corps, a induit pour Valentin Morel, l'opérateur, d'être toujours dans une grande conscience et dans un grand contrôle de son corps tout au long des représentations.

2 - Lumière et caméra : le duel permanent

Comme démontré ci-dessus, dans le cas de la circulation dans l'espace théâtral, c'est à la caméra de s'adapter à son nouveau terrain de jeu. Sur scène, l'opérateur n'est pas une entité libre de ses mouvements puisqu'il doit avant tout répondre à une commande visuelle précise et que pour cela il se doit d'être rigoureux dans ses placements, de façon à ce qu'ils soient toujours les mêmes d'un soir à l'autre. La rigueur dans les placements est évidemment une caractéristique que l'on retrouve dans la création classique d'un film au cinéma, mais l'impossibilité de recommencer un plan, par l'abolition de la notion de prise dans un dispositif de *cinéma immédiat*, oblige celui qui filme à être dans un jeu physique proche de la danse puisque totalement chorégraphié. Le comédien non plus n'est pas totalement libre de ses mouvements, il doit effectivement respecter des trajets et des placements précis, cependant tout le travail de la mise en scène est de faire croire que ses mouvements sont le résultat de l'intentionnalité du personnage et non pas de celle du metteur en scène. En réalité, ce corps de l'acteur, comme celui de l'opérateur finalement, est tenu à des placements précis et se déplace de toute façon dans un espace inextensible qui ne laisse pas tant de possibilités de trajets que ça. Avec un dispositif de *cinéma immédiat*, la caméra crée une illusion de liberté du corps de l'acteur en doublant numériquement certains déplacements, ce qui va décupler la sensation de mouvement en multipliant visuellement les déplacements en question et donc aider à faire croire à une indépendance corporelle de l'acteur. Pour bien se placer sur le plateau, les comédiens vont être aidés de marques au sol, lesquelles indiquent où s'arrêter. A ces marques vont s'ajouter les lumières qui, lorsqu'elles éblouissent au point de ne plus voir devant soi, sont un parfait indicateur du respect du placement. Si l'on est aveuglé par un spot de lumière sur un plateau, c'est que nous sommes impeccablement éclairés pour le public et donc bien placés. Et en plus d'éclairer les comédiens, la lumière sur un plateau, comme au cinéma d'ailleurs, va permettre de créer des espaces ainsi que des ambiances.

Dans un dispositif de caméra sur scène, la lumière va surtout permettre de redynamiser l'espace scénique qui, par la projection de l'image en 2D sur l'écran, perd forcément une partie de ses volumes. Pour en parler correctement, autant se rapporter aux propos de ceux qui s'y connaissent le plus, c'est-à-dire ceux qui créent cette lumière sur scène. En France, un des grands noms dans la création lumière est celui de Dominique Bruguière. En ayant travaillé sur des spectacles de Patrice Chéreau, de Claude Régy, de Luc Bondy, ou encore d'Arnaud Desplechin, la créatrice Dominique Bruguière a eu l'occasion de faire naître toutes les lumières possibles et imaginables. C'est en collaborant avec Christophe

Honoré sur différents projets (comme *Dialogues des Carmélites* en 2013 ou encore la dernière création en date du metteur en scène : *Sous le ciel de Nantes* en 2022), qu'elle a eu l'occasion de confronter sa pratique à celle du créateur vidéo. Une confrontation qui ne fût pas des plus reposantes. Sur la question de la perte de volume due à la diffusion d'une image plane, elle explique dans un entretien accordé à Chantal Hurault que son travail consiste alors à "inventer des zones d'ombres qui redonnent une dynamique à l'espace" afin de "contrebalancer cette sensation d'aplatissement"¹². Ce que la créatrice lumière souligne, c'est que l'écran de projection, même s'il est une possibilité mentale de s'évader dans des espaces illimités (par le travail sur le cadrage et le hors-champ ainsi que par l'effet télévisuel) est nécessairement une paroi, une délimitation. Il enferme physiquement une image. Pour décroquer cet espace, il faut pouvoir créer des zones d'ombre et de lumière qui vont avoir pour fonction de donner vie à des espaces qui ne dépendent pas de l'image vidéo et qui vont pouvoir construire d'autres espaces visuels en volume. C'est ce que l'on observe sur les photogrammes issus de la mise en scène de Cyril Teste présentés ci-dessus : le travail de la lumière permet de revaloriser les fenêtres du décor et la lumière émanant de ces fenêtres va redynamiser l'espace scénique en soulignant sa profondeur de champ, profondeur que l'image diffusée sur les écrans n'a pas. Teste se sert aussi de la mobilité de ses écrans sur scène pour pouvoir donner l'impression d'une profondeur dans l'image. En les déplaçant et en les installant à des niveaux différents sur la scène, il se sert de la profondeur du décor pour simuler une profondeur de l'image :



¹² BRUGUIÈRE Dominique, "La vidéo est lumière - conversation intime", *op. cit.*, p.40

Cependant nous sommes toujours dans un simulacre visuel puisque l'image diffusée elle reste bien en deux dimensions et donc plate.

Une fois inscrite dans un espace en trois dimensions qu'est la scène, l'image paraît fatalement plus lisse. Une concurrence se joue alors entre cette image, plate mais qui attire le regard tel un aimant, et le reste du décor, moins attractif pour le regard mais qui vit physiquement par ses volumes. Le soin apporté à la création de la lumière consiste notamment à générer un équilibre entre cet espace plat, qui attire l'œil mais qui perd en profondeur physique au profit d'une profondeur narrative, et cet espace en volume, qui attire moins l'œil mais qui possède ce que l'image n'a pas, c'est à dire des volumes et donc une matérialité. Toujours d'après Dominique Bruguère, pour remédier totalement à cet aplatissement, il faudrait pouvoir se servir des décors eux mêmes comme d'espaces de projection : "la vidéo projetée à même le décor émerge de son support sans pour autant l'aplatir"¹³.

En effet la logique est imparable : si on projette une image en deux dimensions sur un espace en trois, l'image gagne immédiatement en volume. C'est d'ailleurs un des principes du mapping, évoqué dans le premier chapitre de cette recherche. En adaptant la projection à des surfaces qui ne sont pas prévues à cet effet, on permet à la vidéo d'être projetée sur des surfaces qui ne sont pas planes et on annule forcément un certain sentiment d'aplatissement provoqué par l'image en deux dimensions. Pour autant, les mises en scène qui servent d'objet d'étude à cette recherche n'utilisent pas le mapping afin de projeter l'image immédiate sur des éléments du décor totalement en trois dimensions. Aucune d'elles ne projette par exemple sur des meubles ou sur des volumes présents dans les éléments du décor. Cependant on peut déceler dans la mise en scène de *J'avais ma petite robe à fleurs*, par l'utilisation des tissus-écrans, une volonté de tendre vers ce gain de volume par la projection sur une surface qui n'est pas totalement lisse. En accrochant les tissus-écrans au plafond sans pour autant les attacher au sol, le textile va forcément conserver quelques aspérités, quelques plis, qui vont ajouter une certaine rugosité à l'image projetée, une certaine matérialité qui s'oppose à l'impeccable lisseur d'un écran de cinéma :

¹³ BRUGUIÈRE Dominique, "La vidéo est lumière - conversation intime", *op. cit.*, p.40



Évidemment, et même si on se sert dans cette mise en scène du mapping, on reste quand même bien loin d'une projection sur un espace en trois dimensions, cette pratique étant pour l'instant surtout réservée aux arts numériques et non pas à l'art cinématographique ni même théâtral.

Dans un espace dans lequel on projette une vidéo, le travail sur la lumière va donc pouvoir servir à compenser la perte de volume provoquée par la bidimensionnalité de l'image. Mais cette cohabitation, qui semble si naturelle une fois face au produit fini, est pourtant le résultat de longues heures de réflexion durant lesquelles image et lumière vont devoir se confronter pour pouvoir trouver un terrain d'entente. Et la tâche est d'autant plus ardue que image et lumière sont deux créations indépendantes : fruit de la conception de deux équipes bien distinctes, elles ne sont pas produites par la même personne et ni dans un même but. Leur rencontre finale sur le plateau est forcément une brutale confrontation qui va nécessiter de larges compromis de la part des deux parties. Car comme Dominique Bruguère le rappelle "la vidéo est lumière" et "à ce titre elle entre dans mon champ de réflexion et de création, soit en concurrence, soit en opposition, soit en développement."¹⁴ Si je reprends l'exemple de *J'avais ma petite robe à fleurs*, la création lumière a été effectuée par Laurent Béal en amont des répétitions, alors que la création vidéo, sous la direction de Nadia Jandeau, a elle été créée au plateau, c'est-à-dire une fois le décor et les lumières en place. Dans un

¹⁴ BRUGUIÈRE Dominique, "La vidéo est lumière - conversation intime", *op. cit.*, p.39.

premier temps, il a fallu comprendre comment l'image captée par la caméra réagissait à la lumière du plateau et ainsi effectuer quelques réglages techniques directement sur l'image. Mais tous les réglages techniques sur l'image ne permettent pas de régler tous les problèmes liés à la confrontation entre lumière et vidéo : une image trop exposée par la lumière du plateau reste surexposée, et cela même si l'on baisse la luminosité ou les contrastes sur la caméra. Ainsi, dans un second temps, il a fallu faire en sorte que la lumière s'adapte à cette vidéo présente sur scène. Pour cela, l'intensité lumineuse de certains spots a été baissée, afin que la lumière soit alors en faveur de l'image et non plus du décor. Ce qui n'était évidemment pas toujours plaisant pour le créateur lumière, il faut bien le reconnaître. Comme dans toute famille recomposée, la cohabitation n'est pas toujours facile. Le créateur vidéo Will Duke, en parlant de son travail avec le metteur en scène Robert Carsen, exprime bien ce qui est ici décrit : "L'équilibre est toujours délicat. La projection n'est souvent pas assez puissante et on demande au créateur lumière de diminuer ses intensités lumineuses au plateau". Il résume l'objectif de ce combat entre lumière et image en disant que tout l'enjeu est de pouvoir bien "éclairer les interprètes sans mettre en péril le travail de la vidéo"¹⁵.

Une représentation dans laquelle un dispositif de *cinéma immédiat* est utilisé est une quête permanente d'équilibre, un partage équitable du pouvoir. Partage entre théâtre et cinéma, entre cinéma et télévision, entre mobilité et espace limité, entre lumière scénique et lumière numérique... L'équilibre se trouve en répartissant tous ces éléments sur le temps long qu'est celui de la représentation, mais pour obtenir une homogénéité visuelle sur une scène, il faut parfois qu'un art prenne le pas sur l'autre, ou bien qu'ils fusionnent pour ne former plus qu'un. Dans *Fidelio* par exemple, à la onzième minute de la première heure, lumière et vidéo s'assemblent pour former un tout. Le plateau va se faire de plus en plus sombre, les lumières vont s'éteindre et une séquence va être diffusée sur les écrans alignés. A la fin de la séquence, la caméra effectue un mouvement panoramique de bas en haut, s'arrête sur des néons blancs accrochés au plafond et effectue un zoom-avant ce qui a pour effet de rendre l'image totalement blanche, aussi blanche que la lumière des néons filmés. A ce moment, les projecteurs lumineux ne se sont toujours pas rallumés sur le plateau et seuls les écrans sont alors source de lumière :

¹⁵ DUKE Will, "Trouver un point d'équilibre", *op. cit.*, p. 34.



Lentement, le panneau central va être reculé pour laisser apparaître le comédien, présent à l'image quelques secondes plus tôt :



La source de lumière est alors numérique. Elle provient des écrans et est issue de l'image cinématographique diffusée auparavant. Mais étant donné que l'image ne représente plus à ce moment qu'un blanc immaculé, la cinématographie du dispositif disparaît et les écrans se font source de lumière plutôt que source d'images. On assiste à une sorte de mise en abîme : l'image de la lumière issue de la vidéo devient source de lumière pour le plateau. Les deux médiums fusionnent pour former un tout. A mesure que la scène se poursuit, les écrans vont tous être déplacés vers le fond du plateau, et la lumière dite classique, celle issue des projecteurs, va peu à peu revenir sur la scène. Cependant les écrans vont continuer à diffuser cette image blanche. Il faut attendre la dix-neuvième minute pour que l'image immédiate soit

à nouveau diffusée sur les écrans. Pendant plusieurs minutes donc, lumière numérique et lumière scénique vont cohabiter sans peine. En revanche, en se servant des écrans comme source de lumière, c'est la cinématographie du dispositif qu'on fait disparaître.

Dominique Bruguère résume la dualité que nous avons ici pointée par ces propos :

“Cette image filmée a besoin de ma lumière pour être réalisée, et dans le même temps elle en produit une autre. L'éclairage du plateau provient par conséquent de deux origines différentes qui ne s'inscrivent pas nécessairement dans la même logique. [...] La deuxième strate de difficulté vient de ce que l'image projetée génère elle-même une luminosité qui n'est pas maîtrisable. Inévitablement, surtout lorsque son support est un écran, elle se diffuse et inonde la scène dans son ensemble, m'obligeant à modeler différemment les intensités et les contrastes afin de préserver les mystères du plateau. De même, il faut protéger l'image vidéo de toute pollution lumineuse et brider la puissance des projecteurs. Il y a comme une nécessité de séparer physiquement les deux univers pour les préserver l'un de l'autre, tout en maintenant une esthétique et une dramaturgie commune. Pour moi, qui considère la lumière comme un principe unificateur de tous les éléments dramaturgiques, visuels et émotionnels d'un spectacle, ce cloisonnement vers lequel il faut tendre ne cesse de m'interroger.”¹⁶

Le combat entre lumière de plateau et lumière produite par l'écran est permanent puisque ce sont deux origines lumineuses qui, lorsqu'elles se rencontrent, risquent forcément de s'annuler. Il n'y a d'ailleurs rien de nouveau dans ce constat et c'est bien pour cela que les salles de cinéma, les fameuses salles obscures, sont plongées dans le noir. On sent cependant dans les propos de la créatrice lumière une certaine inquiétude face à cette dualité lumineuse induite par le dispositif de *cinéma immédiat*. Est-il possible que ce duel se conclut par la domination d'un camp sur l'autre ? Étant donné que le *cinéma immédiat* est né d'une volonté intermédiaire de mêler les arts, de trouver des terrains d'entente afin qu'une pratique puisse évoluer en se nourrissant de l'autre, cela semble pour le moment difficile à concevoir car on

¹⁶ BRUGUIÈRE Dominique, “La vidéo est lumière - conversation intime”, *op. cit.*, p.39.

en reviendrait alors à un cloisonnement des arts qui s'oppose à la volonté artistique qui fit naître ce dispositif, renvoyant le théâtre d'un côté et le cinéma de l'autre. Et ce serait bien dommage puisque les mises en scène qui font l'objet de cette étude sont bien la preuve que ces deux médiums, même s'ils se contraignent mutuellement dans leur rencontre, peuvent tout à fait cohabiter et même donner naissance à une production artistiquement riche. Dans le cas du cinéma, il me semble que c'est dans ces moments, quand il entre dans des lieux qui ne sont pas prévus à cet effet, qu'il se fait le plus intéressant. Il doit alors faire preuve d'adaptation, composer avec ce qu'il ne peut pas forcément maîtriser. Introduire l'image cinématographique sur la scène de théâtre, qui plus est en la réalisant et en la diffusant en direct, c'est obliger les codes du septième art à se confronter à des contraintes auxquelles ils n'ont pas à faire normalement. C'est faire sortir le cinéma de sa zone de confort et l'essayer à des choses nouvelles, que l'institutionnalisation de cet art, ainsi que sa précarisation, n'incitent pas forcément à faire aujourd'hui.

3 - Le son, garant de la cinématographie du dispositif

Pour produire une image que l'on peut qualifier de cinématographique sur scène, c'est aussi au son qu'il faut porter attention. Une nouvelle dichotomie se joue ici puisque le son théâtral et le son cinématographique ne sont pas du tout les mêmes. Au théâtre, on joue le vivant, l'expressif : on scande, on récite, on déclame. La voix est faite pour être portée. En tout cas, il faut pouvoir parler haut et fort afin de réduire l'inégalité spectatorielle produite par la hiérarchisation du placement dans la salle de théâtre : si le spectateur se trouve au paradis (qui n'a de paradisiaque que le nom étant donné qu'il s'agit des places les moins chères et donc les plus mal situées, au tout dernier balcon) à défaut de bien voir, il faut au moins que ce dernier puisse bien entendre. Au cinéma, au contraire, on cherche souvent à jouer l'intime, le personnel, le privé, en se servant des cadrages serrés et de la position voyeuriste dans laquelle on plonge le spectateur. La post-synchronisation du son participe à la création de l'illusion en insistant sur le chuchotement, le murmure. Dans un film, tous les sons étant augmentés, la voix portée n'est réservée qu'aux fortes émotions, aux scènes de drame. De plus, la salle de cinéma est sonorisée de telle manière à ce que l'accès au son soit le même du premier au dernier rang. Les amplificateurs qui diffusent le son ne se trouvent pas que derrière l'écran, ils sont aussi disposés à différents endroits dans l'espace de la salle. Cela permet au système stéréo de répartir la source sonore et d'englober le spectateur dans l'atmosphère de la scène dont il est témoin, grâce au relief acoustique. Nous sommes donc face à deux systèmes de

sonorisation distincts, chacun relatif à l'art qu'il sert. Comment alors trouver en terrain d'entente dans le cas du dispositif ici étudié ?

Supposons que nous ayons gardé la sonorisation classique de la salle de théâtre (basée sur l'amplitude de la voix du comédien) et qu'on ait ajouté l'image cinématographique sur scène, sans coupler le son (qui provient du plateau) à l'image (qui provient de l'écran). Le dispositif de *cinéma immédiat* aurait sans doute perdu en intérêt. Car si l'un des avantages de la caméra sur scène est de pouvoir accompagner le regard du spectateur là où il ne peut normalement pas aller, comment faire alors pour que l'on entende les comédiens si ces derniers jouent une scène dans un décor clôt ou même en coulisse ? Il faut bien trouver un moyen de coupler l'image et le son car une dissociation des deux mettrait tout bonnement le dispositif à mal. Séparer la source sonore de la source de l'image, c'est provoquer un décalage qui souligne un manque de cohésion technologique entre les deux médiums et c'est risquer de contrarier l'adhésion du public au dispositif. Impossible donc de garder une sonorisation théâtrale reposant uniquement sur la voix du comédien et l'acoustique de la salle. Sur ce point, c'est à la pratique théâtrale de s'adapter aux techniques cinématographiques. Afin de ressouder l'image et le son, le *cinéma immédiat* va faire le choix de se servir d'un relais technologique, celui du micro.

Evidemment, le théâtre n'a pas attendu l'arrivée de la vidéo en direct pour faire usage du micro sur scène. Disons simplement qu'il était jusqu'ici principalement utilisé pour remédier à ce problème d'inégalité sonore liée à la structuration de la salle de théâtre. Ou bien pour permettre à une pièce de se jouer en extérieur, de façon à ce que les bruits alentour ne viennent pas trop polluer l'espace sonore. Son utilisation est autre dans un dispositif de *cinéma immédiat*. Dans ce cas, le micro est principalement là pour garantir la cinématographie de l'image. En effet, puisque l'image cinématographique cherche à nous projeter au plus près des personnages, notamment par les gros plans sur le visage des comédiens, il faut bien que le son puisse en faire de même. Autrement une asymétrie se crée. Imaginons : sur une scène de théâtre est disposé un écran. Un peu plus loin, sur la même scène, deux comédiens se font face. Un opérateur les filme et l'image de la caméra est retransmise sur l'écran. Le cadre de l'image est serré, et bien que leur corps soient loin de nous, on distingue parfaitement les traits de leur visages projetés sur l'écran. Un des comédiens se penche vers le visage de l'autre. Il s'approche de l'oreille de son partenaire et dirige sa main vers son visage, pour cacher les mouvements de sa bouche. Il semble

s’apprêter à lui chuchoter quelque chose à l’oreille quand soudain...il se met à s’égosiller afin de s’assurer que toute l’assemblée du théâtre ait entendu sa réplique.

Il est évident que si la caméra sur la scène de théâtre veut pouvoir représenter l’intime, il faut bien que le son qui va avec elle puisse en faire de même. Et pour cela, il faut utiliser des micros.

Bien qu’il n’utilise pas de caméras sur scène, c’est ce qu’argumente aussi le réalisateur et metteur en scène Safy Nebbou dans un entretien retranscrit dans l’ouvrage *Mettre en scène. Théâtre et cinéma*. Il développe, en se basant sur son travail d’adaptation théâtrale du film de Bergman *Scène de la vie conjugale* (1973), que l’utilisation de micro est pour lui ce qui permet de représenter au théâtre une intimité que l’on attribue généralement au cinéma :

“[...] j’ai tendance à préférer un jeu assez naturaliste, qui se situe entre cinéma et théâtre. On ne peut pas jouer de la même manière, ne serait-ce que parce qu’au cinéma, le micro vient chercher l’acteur : il nous parle comme s’il jouait dans notre oreille. Alors qu’au théâtre, l’acteur doit aller vers le spectateur [...] Je préférerais mettre des micros plutôt que de faire porter la voix aux acteurs, de théâtraliser et de casser tout le travail qu’on avait fait, de manière à ce qu’on retrouve de la subtilité. Pourquoi ? Parce que je trouve qu’en jouant au plus proche d’une certaine réalité, on peut se permettre beaucoup plus de nuances. Dès qu’on déclame, c’est beaucoup plus difficile de nuancer.”¹⁷

Dans le même ouvrage, quelques pages plus loin, l’acteur Guillaume Gallienne, qui a lui aussi travaillé sur l’adaptation théâtrale d’une oeuvre cinématographique, qui plus est dans une mise en scène utilisant un dispositif de *cinéma immédiat* (*Les Damnés*, création en 2017, mise en scène de Ivo Van Hove et adaptation de l’oeuvre du même nom de Luchino Visconti, réalisée en 1969) corrobore les propos de Safy Nebbou :

“Là évidemment, c’est un exercice de théâtre particulier, puisqu’il s’agit de l’adaptation d’un film de Visconti et qu’en plus, la voix n’est

¹⁷ NEBBOU Safy, op. cit., p. 165-166.

pas projetée, puisque nous avons des micros. C'est essentiel pour restituer au théâtre un texte écrit pour le cinéma. Le théâtre nécessite quand même une langue particulière qui, elle, doit être projetée. Donc, grâce à ces micros, on peut jouer en mineur, voire parfois même en intime."¹⁸

On remarque évidemment dans ces deux citations que Safy Nebbou et Guillaume Gallienne nous parlent tous deux du cas particulier de l'adaptation théâtrale d'une œuvre de cinéma. L'œuvre préexistante étant celle de cinéma, il est logique que la réécriture théâtrale se base sur des codes empruntés à l'œuvre originale. En plus de permettre le maintien d'une forme de cinématographie, on notera que ces deux citations affirment que le micro est surtout un choix de mise en scène qui permet de *nuancer* le jeu et de toucher à *l'intime*.

Sur cette notion de l'intime, du "jeu en mineur", *J'avais ma petite robe à fleurs* se sert de ce micro, caché dans les cheveux de l'actrice, pour pouvoir sonoriser des moments de repli sur soi durant lesquels le personnage de Blanche chuchote, se confiant des mots que elle seule veut pouvoir entendre, des mots qu'elle voudrait que la caméra qui la filme ne puisse pas capter. Grâce à ce micro, le public est rendu complice de ses pensées. En plus de faciliter la création d'un lien auditif entre personnage et public, le micro permet aussi dans cette pièce de mettre en scène une pratique que l'on réserve généralement au cinéma : celle de la voix off. Cette voix-off s'illustre particulièrement dans un passage au court duquel l'image préenregistrée et montée prend le pas sur l'image en direct. Le personnage de Blanche est assis sur le canapé de son appartement et regarde un montage d'images de vacances défilé sur l'écran :



¹⁸ GALLIENNE Guillaume, *ibid.*, p. 176.

Le début du texte est d'abord introduit par la voix de l'actrice en direct. Le personnage de Blanche commente ce que lui évoquent ces images. Sa voix se superpose à une bande son intradiégétique, issue du montage diffusé à l'écran, composée de cris de mouettes, du bruit des vagues s'explosant sur le sable, de rires d'enfants, de brouhaha de foule et de musique. Avec le micro, l'actrice n'a pas besoin de hausser la voix pour qu'on l'entende distinctement, même par-dessus la sonorisation des images préenregistrées. Alors que les mots que les spectateurs entendent sont d'abord issus du plateau, puisque prononcés devant nous par l'actrice, un passage de relais va s'effectuer entre cette voix en live et une voix enregistrée. La voix enregistrée, qui est toujours celle de l'actrice, va d'autant plus s'apparenter à une voix-off que le personnage qui parle, celui de Blanche, ne se trouve pas dans les images diffusées. C'est le micro qui permet une transition fluide entre voix plateau et voix enregistrée car grâce à lui il n'y a pas de rupture dans l'intensité sonore. Ces deux voix, même si elles sont dissociées dans leur nature, sont unifiées par le micro que porte l'actrice et participent à la création sur scène d'un effet que l'on réserve d'habitude au cinéma.

Le metteur en scène Fabrice Murgia, qui lui aussi utilise un dispositif de *cinéma immédiat* dans certaines de ses pièces écrit à propos du micro : “[...] l'utilisation du micro aujourd'hui c'est une des conditions sine qua non de la vidéo live. [...] Finalement l'objectif est de se rapprocher du ressenti des personnages, par l'usage de la vidéo, du micro, ou d'autre chose.”¹⁹ *Kingdom* de Anne-Cécile Vandalem, adaptation théâtrale d'un film documentaire *et* dépendante d'un système de vidéo en direct ne peut forcément donc pas faire exception à la règle. Sur scène, les comédiens sont tous équipés de micros :



¹⁹ MURGIA Fabrice, “Vidéo en scène : l’art d’être ensemble”, *op. cit.*, p.16.

La particularité des micros ici utilisés réside dans le fait qu'ils sont tout à fait visibles. Ils entraînent une exposition de plus du système technique qui permet de créer ce cinéma de l'immédiat. Comme pour le regard caméra durant un gros plan, un drôle de mélange naît de ce micro, qui veut servir la représentation de l'intimité tout en exposant son artificialité et donc son caractère public. Revenons quelques instants sur cette question du gros plan et du regard caméra pour expliciter le propos. Ce qui a été démontré dans le premier chapitre de cette recherche, et notamment à travers l'exemple de *Kingdom*, c'est que le gros plan, dans une logique cinématographique, veut permettre de créer un lien affectif entre l'image du comédien et le spectateur. Pour cela, on compte sur la position voyeuriste dans laquelle le spectateur est plongé afin qu'il cède à ses envies de posséder ce qu'il regarde, qu'il cède à ses *pulsions scopiques*. Pourtant avec le regard caméra, contamination théâtrale sur la pratique cinématographique, on brise le quatrième mur et on sort le spectateur de sa position voyeuriste puisqu'on lui indique que ce qu'il regarde se sait regardé. En plus de ça, on ajoute la présence de l'opérateur qui souligne l'artificialité de l'image. En somme, on se sert de pratiques cinématographiques relatives à la fiction pour créer un lien entre spectateurs et personnages mais par le dévoilement du dispositif on met à mal ce lien car on brise l'effet fiction. Et bien il en est de même pour les micros dans la mise en scène d'Anne-Cécile Vandalem. Comme on a pu le voir à travers les citations précédentes, le micro sur la scène de théâtre participe à la cinématographie de l'image puisqu'il sert à rapprocher les spectateurs de l'intimité des personnages. Pour cela on use d'un des principes fondateurs de la cinématographie qui est de faire en sorte que le spectateur oublie que ce qu'il voit est le produit d'une construction technologique. On veut lui faire croire que c'est lui le foyer de représentation, que c'est par son regard que l'image qu'il voit est produite et, par le son, que c'est lui qui entend. Hors dans cet exemple, l'exposition du micro brise l'effet fiction sur lequel la cinématographie repose et on pousse ainsi le spectateur vers une distanciation. On lui rappelle qu'il assiste à une œuvre de fiction et que face à elle il doit pouvoir garder un esprit critique et non pas seulement se laisser bercer par les mots qui la composent. Alors, tout en introduisant des effets cinématographiques en lien avec l'image filmée, le théâtre empêche une exacte reproduction de ces effets en dévoilant ce par quoi ils sont produits. Mais par ce dévoilement, l'image cinématographique souligne tout de même sa capacité à transcrire l'intime et arrive à injecter dans la théâtralité une proximité qu'elle n'a pas. Distanciés, on ne s'est pourtant jamais senti aussi proches de ceux que l'on observe sur scène.

La caméra sur scène est obligatoirement contrainte. Elle évolue dans un espace qui n'est pas fait pour elle, doit créer une image dans des conditions qui ne sont pas les siennes, et n'est même pas employée dans le but de faire un film. Elle qui normalement conduit les acteurs se retrouve conduite par eux, la lumière qui habituellement flatte son image risque au contraire de la faire disparaître, et le nouvel espace dans lequel elle évolue n'a même pas un système de sonorisation dédiée. Ses chances de survie étaient limitées, et pourtant... Pourtant ceux qui ont tenu à sa présence, les metteurs en scène et les équipes qu'ils dirigent, ont travaillé d'arrache pied à ce que ce plateau de théâtre devienne un terrain fertile pour la caméra, et non pas un terrain miné. De compromis en compromis, ils ont fait en sorte que la cohabitation puisse se faire. Ils ont joué sur les illusions pour que son image retrouve en mobilité, ils se sont arrangés pour que la lumière soit une alliée et non pas une adversaire et ont même équipé leurs comédiens de micros pour se rapprocher du système sonore de la salle obscure. Et quand on assiste à une œuvre dans laquelle un dispositif de *cinéma immédiat* est utilisé, que l'on apprécie ou non le contenu de l'œuvre en question, on sent dans cette utilisation de la caméra une fluidité qui n'était pas gagnée d'avance. Le théâtre a réussi son pari. Maintenant, la question est de savoir ce que le cinéma peut tirer de cette expérience.

CONCLUSION

Pour pouvoir donner un angle atypique à cette recherche cinématographique, j'ai voulu partir des dernières innovations dans le domaine théâtral en matière d'utilisation d'images numériques afin de comprendre ce que l'usage de ces images peut nous dire de l'image cinématographique. L'objectif par la suite étant aussi d'arriver à établir comment ces enseignements tirés du théâtre peuvent même nous pointer une évolution possible dans le domaine du cinéma. Car il est dit que l'on apprend toujours de ces aînés, et il me semble bien que cela peut ici être le cas.

A travers cette recherche ayant pour objet d'étude l'emploi de techniques cinématographiques dans des créations théâtrales choisies, dispositif ici nommé *cinéma immédiat*, l'ambition était d'établir comment faire vivre une caméra dans un espace qui ne lui est pas destiné et de comprendre ce que cet emploi délocalisé produit sur l'image cinématographique. A la lumière de cette étude, il apparaît que de cette délocalisation naît forcément de nombreuses contraintes pour l'expression cinématographique. Le plateau de théâtre, même s'il s'adapte comme il peut à la caméra, n'est pas fait pour cette dernière et ne peut surtout pas lui laisser une trop grande place : il l'oblige à se faire discrète, mesurée et docile, alors que l'image qu'elle crée est grande, puissante et loin de vouloir, ou même de pouvoir, passer inaperçue. De plus, contrainte à se déplacer dans un espace fortement délimité et à composer avec des moyens réduits au strict minimum (rappelons que dans les mises en scène étudiées le matériel de réalisation se limite sur scène à une caméra et à un opérateur) la caméra sur scène ne crée pas de nouvelles images. Les images qu'elle réalise n'ont rien d'esthétiquement nouveau, elles continuent de répondre à des codes cinématographiques classiques. Pour l'expression filmique, on ne peut pas dire que l'image produite sur scène soit innovante.

D'autre part, prise dans le cadre qu'est la scène de théâtre, l'image de *cinéma immédiat* en est toujours narrativement dépendante. Elle ne peut pas vivre, faire sens, sans le plan d'ensemble que nous présente la scène de théâtre. La cohésion esthétique et la compréhension narrative de la mise en scène découle de l'addition de ces deux images, produites par deux médiums distincts. Comme nous avons pu le voir tout au long de cette recherche, le montage par lequel les images dialoguent entre elles et forment un langage, ne se fait que par la recomposition dans le regard du spectateur de ces deux cadres (celui produit

par la scène et celui produit par l'opérateur). On multiplie les espaces et les actions et on produit alors une double perception. Le spectateur va devoir travailler à la réunification de ces deux images pour pouvoir recomposer le tableau final et son œil se fait alors regard-monteur. Pour l'expression théâtrale, ce montage mental lui confère une dimension ludique puisque l'œuvre se fait puzzle visuel et demande ainsi une implication perceptive plus stimulante pour le public. Avec l'ajout de la caméra sur scène, l'image théâtrale se multiplie, se décuple, se transforme. Et cette interface ajoutée par l'image capturée par la caméra est un moyen de s'assurer que le public, stimulé par l'image théâtrale *et* par l'image cinématographique, est assez sollicité visuellement et intellectuellement pour que sa concentration soit garantie. Mais pour l'image cinématographique, jouée, tournée et projetée sur scène, cela implique qu'elle ne peut pas vivre sans l'encadrement de la scène théâtrale. Extraire et monter les séquences filmées d'une œuvre utilisant un dispositif de *cinéma immédiat* reviendrait à regarder un film sur un disque rayé, comme si les scènes sautaient. Et la captation ne se présente pas non plus comme une solution viable pour *faire film* puisqu'on réintroduit des notions de montage, de recadrage et de coupe qui trahissent forcément l'expérience visuelle que le théâtre cherche à transmettre par cette intermédialité. Ces choix de montage finissent même par appauvrir l'image cinématographique puisqu'ils la dissocient parfois du cadre scénique dont elle est pourtant dépendante.

Cela étant dit, comme le plan d'ensemble est assuré par le cadre théâtral, l'opérateur sur scène va lui se charger d'un cadre plus resserré ce qui permet au dispositif de *cinéma immédiat* de remettre en évidence l'éclatante capacité de l'expression cinématographique à figurer le sensible, l'intime. Avec l'emploi du gros plan, voire du très gros plan, et la retransmission sonore de cette proximité visuelle par l'usage du micro, l'utilisation de la caméra sur scène nous rappelle comme l'image cinématographique est capable de créer une sensation de proximité et d'intimité entre les personnages et les spectateurs. Avec un dispositif filmique sur scène, plus besoin de jouer haut et fort, les comédiens peuvent se confesser à l'image et ainsi se confesser à la salle entière. Eux qui étaient rendus lointains et inatteignables sont proches et détaillés avec l'image cinématographique. Jamais au théâtre on a pu se sentir si physiquement proche d'eux.

A cette transmission de la proximité, le dispositif de *cinéma immédiat* ajoute cependant une particularité. Dans un film, une intimité entre regardeur et regardé s'instaure car le public, à qui on cache tous les artifices qui composent l'image, oublie que ce à quoi il assiste est le résultat d'une construction technique et technologique. Placé dans une position

voyeuriste et se laissant porter par la fiction, il peut penser que son regard est le foyer de la représentation. Alors, il projette sa conscience aux côtés des personnages et se sent donc intimement lié à eux. Dans le dispositif étudié, l'image théâtrale demande à l'image cinématographique de s'exposer, de dévoiler ses artifices. Au même moment, on assiste à une pièce de théâtre et à un tournage de cinéma. Voyant l'opérateur filmer, on ne peut pas se penser comme étant le foyer de la représentation de l'image. On sait que l'on assiste à une fiction. Ce qui offre la possibilité aux comédiens de s'amuser à briser le quatrième mur en s'adressant à la caméra. Ces adresses caméra ont pour effet de plonger le regard des personnages dans ceux des spectateurs : on se sent regardé comme nous les regardons. Par ces regards caméra nous sommes distancés car ils nous sortent de la position voyeuriste dans laquelle l'image cinématographique nous plonge habituellement. Conscient de ce qui se joue face à nous et de comment ce jeu est mis en place, un sentiment de complicité, ainsi qu'un lien empathique envers les comédiens se crée puisque nous nous savons pris dans une expérience commune, laquelle mêle réalité et fiction. Qui plus est, l'expérience est en direct, ce qui nous connecte temporellement à l'image diffusée sur les écrans. Car si le dispositif de *cinéma immédiat* au théâtre ne révolutionne pas l'image en elle-même, il révolutionne bien ses conditions de réalisation et de diffusion.

En ajoutant à l'image cinématographique la condition d'être créée en direct, le *cinéma immédiat* bouleverse les codes filmiques qui reposent traditionnellement sur le fait que le film naît de sa reconstitution *a posteriori*, par le montage et la post-production. Depuis sa création, le cinéma a beaucoup évolué et s'est souvent fait l'étendard de la modernité, modernité sociale comme esthétique. Cependant ses conditions de création n'ont jamais changé : un film s'écrit, ce scénario est découpé et réagencé pour organiser le tournage de façon pratique et économique, les scènes sont tournées dans l'ordre du découpage puis l'histoire est réunifiée par le montage. Avec le direct, c'est toute cette organisation là qui est bousculée. Par le direct, on impose un tournage dans la continuité, c'est-à-dire que toutes les scènes vont être tournées dans l'ordre du scénario. De plus, on annihile la notion de prise. Si ce qui est tourné est diffusé en direct, il n'y a pas de possibilité de recommencer. La prise doit être réussie du premier coup et les plans suivants doivent s'enchaîner dans la plus grande fluidité. Pour cela, le rôle du montage *a posteriori* est remplacé en amont par les répétitions. Il faut répéter les plans maintes et maintes fois avant le tournage pour que sur le moment tous les placements et tous les cadrages soient connus sur le bout des doigts, de façon à être immédiatement reproductibles et surtout immédiatement impeccables. Sur scène, c'est tout le travail de

l'opérateur. Esthétiquement, cette notion de direct ne bouleverse pas l'image. En revanche elle bouleverse bien les conditions de création de cette image, et cela influe sur l'équipe technique mais aussi sur le public car ce dernier se rend bien compte de la prouesse technique que cette image immédiate représente. On pourrait se dire que cette pratique, qui demande un énorme travail d'organisation au préalable tout en misant pour le jour du tournage sur quelque chose de tout à fait incontrôlable qu'est le temps présent, risque de rester réservée aux planches de théâtre. D'autant plus que le théâtre s'y prête bien puisqu'il est l'art de la répétition et de la création en amont. Pourtant, il me semble qu'il existe bien une possibilité pour le cinéma de se tourner vers la création en direct. Car à l'ère du tout en direct (popularisé par la télévision et la radio, il prolifère surtout sur l'ensemble des réseaux sociaux existant) le cinéma semble forcément déconnecté d'une certaine spontanéité et d'une certaine prise de risque dont les spectateurs raffolent pourtant aujourd'hui. L'ultime preuve de modernité pour le cinéma ne serait-elle pas d'arriver à conquérir ce direct qui le met tant en danger ? De passer d'un spectacle enregistré à un spectacle vivant ?

C'est du moins ce que semblent penser Jeanne Frenkel et Cosme Castro, duo de réalisateurs. Ces deux vidéastes se font connaître du grand public avec la réalisation d'un clip pour le chanteur Flavien Berger, *Bleu sous marin* (2015). Le clip, tourné et projeté en direct, met en scène une caméra subjective qui prend le point de vue d'une actrice s'apprêtant à participer à un tournage. Comme dans le dispositif ici étudié, on retrouve des adresses à la caméra, et donc des regards caméra, sans que l'on puisse pour autant saisir les propos de ceux qui se trouvent à l'image puisque la bande sonore est celle de la chanson de Flavien Berger. Etant donné que la diffusion est en direct et qu'il faut donc tourner dans la continuité, Frenkel et Castro font le choix d'un plan séquence. Avec ce projet, ils signent le début de leur collaboration et la théorisation d'une nouvelle forme d'art qu'ils nomment le *métacinéma*. Ici *cinéma immédiat*, là-bas *métacinéma*, ces deux appellations désignent en tout cas la même chose : la création d'une œuvre visuelle qui se tourne et se projette en direct. Le dimanche 24 avril 2022, le soir du deuxième tour des présidentielles, le duo de créateurs présente son premier projet cinématographique de grande envergure, *Jour de gloire*.



L'ambition de *Jour de gloire* est la suivante : tourner et diffuser en direct (sur la plateforme d'Arte.tv, sur Youtube et dans une trentaine de salles de cinéma en France) un long métrage d'une durée de une heure, de 19h à 20h, dont la scène finale dépendra du résultat des élections présidentielles que les comédiens et le public découvriront simultanément. Pour se faire, ils ont élaboré, préparé et répété le projet pendant plusieurs semaines en s'installant dans un village de campagne dont le nom a été tenu secret pour éviter toute perturbation le jour du tournage. Et différents scénarios ont été écrits pour que le dispositif puisse s'adapter aux conditions météorologiques dont il est extrêmement dépendant étant donné qu'une grande partie de l'histoire se tourne en extérieur. Le projet réunit des comédiens professionnels (Félix Moati, Julien Campani, Julia Faure et Kamel Abdessadok) et les habitants du village, qui se sont prêtés au jeu de la figuration. En plus de l'image, la voix-off, assurée par Kamel Abdessadok, est elle aussi réalisée en direct. Et il en est de même pour la musique, interprétée par Flavien Berger dans un food-truck intégré dans le décor. Le film est empreint de la réalité qui entoure le dispositif : à la dix-huitième minute, alors qu'on retrouve le fameux regard caméra qui semble être la marque de fabrique de ce cinéma de l'immédiat, les acteurs se figent pour simuler un arrêt sur image :



Le seul signe qui trahit l'artifice, c'est le frémissement des cheveux de Julien Campagni (à gauche sur le photogramme) provoqué par le vent qui s'infiltré par la fenêtre ouverte. Quelques minutes plus tard, Félix Moati (à droite sur le photogramme) se trompe dans sa réplique, il doit donc la reprendre sans rien laisser paraître et surtout sans retarder le déroulement de la narration qui est minutieusement chronométré. A la vingt-troisième minute, aléa du direct, l'image se paralyse et pendant quelques secondes seul le son va nous indiquer que l'action continue. Puis l'image revient, et le tournage suit son cours, comme si de rien n'était, jusqu'à la fin du scénario, jusqu'à la découverte par les personnages, par les comédiens, par l'équipe de tournage et par les spectateurs du résultat des élections présidentielles. Le film, dont on peut tout de même déplorer un scénario trop peu novateur comparé à la force de la proposition (le synopsis est le suivant : deux frères, Julien et Félix, se retrouvent après des années de séparation à l'occasion de l'élection présidentielle. A la grande histoire se mêle la petite puisque qu'au même moment le deuil de leur mère fait remonter à la surface souvenirs d'enfance et amours d'adolescence) est une réussite technique et une promesse pour l'avenir.

Dans cet exemple là, le lien temporel dont nous avons parlé dans cette recherche, gain du direct sur l'image cinématographique, est d'autant plus fort que les participants du film et les spectateurs assistent simultanément à la création de l'histoire du film et à la création de l'histoire de France. C'est une première tentative d'œuvre cinématographique purement en

images immédiates et sans doute ne sera-elle pas la dernière. Car c'est aussi dans le dépassement des contraintes et dans le bousculement des codes que l'innovation artistique bourgeoise. Alors peut-être qu'aujourd'hui pour se renouveler et pour se moderniser, du fait de cette contagion du direct dans de nombreux médiums, la prochaine prouesse du cinéma sera de réussir à faire des films intemporels profondément temporels.

BIBLIOGRAPHIE

Les ouvrages

BINH N.T, BUI Camille, FIGASSO Jean-Paul, *Mettre en scène. Théâtre et cinéma*, Les Impressions Nouvelles, Paris, 2020.

DA COSTA José, JATAHY Christiane, *L'espace du commun. Le théâtre de Christiane Jatahy*, Hachette Livre, Paris, 2017.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Editions de Minuit, Paris, 1992.

GENETTE Gérard, *Figure III*, Seuil, Paris, 1972.

HAGEMANN Simon, *Penser les médias au théâtre. Des avant-gardes historiques aux scènes contemporaines*, L'Harmattan, Paris, 2013.

JOST François, *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Presse universitaire de Lyon, Lyon, 1987.

DE MÈREDIEU Florence, *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*, Larousse, Paris, 2005.

MULVEY Laura, *Plaisir visuel et cinéma narratif*, Débordements, Paris, 2012.

ROBERT Valentine, *Le visage au cinéma. Archéologie du gros plan*, Editions BHMS, Lausanne, 2017.

VIRILIO Paul, *La Machine de vision*, Galilée, Paris, 1988.

WEBER Samuel, *Mass Mediauras, form technics media*, Stanford University Press, Stanford, 1996.

Articles

GARDIES, André, “Le pouvoir ludique de la focalisation”, *Protée*, volume 16, 1988, p.139.

LEBLANC Audrey , “Un art de la trace du regard et attente de l’autre. Ce qui nous regarde dans une photographie de reportage”, *Marges*, volume 3, 2004, pp. 27-33. [en ligne]
<https://journals.openedition.org/marges/772?lang=en>

MONGIN, Olivier, “Le théâtre, la scène, la fête et la société des écrans”, *Communications*, volume 83, 2008, pp. 229-236. [en ligne]
https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2008_num_83_1_2489

MONTEMBEAULT Hugo, **PERRON** Bernard, “La Focalis-action : Des savoirs narratifs aux faires vidéoludiques”, *Sciences du jeu*, volume 9, 2018. [en ligne]
<https://journals.openedition.org/sdj/897>

RENUCCI, Franck, “Quand psychanalyse et cinéma mettent en scène la communication”, *Hermès, La Revue*, volume 71, 2015, pp. 237-243. [en ligne]
<https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2015-1-page-237.htm>

Périodique

HURAUULT Chantal, **MARTIN-LAHMANI** Sylvie, “Images en scène”, *Alternatives Théâtrales*, volume 141, 2020.

Ouvrage universitaire

DE BRABANDERE, Tom, *La caméra sur la scène théâtrale, regard illusion et désillusion du regard*, Faculté de philosophie, arts et lettres, Université catholique de Louvain, 2020.

CORPUS



Titre / durée / Date de création : *Kingdom* / 1h40 / 6 juillet 2021 au Festival d'Avignon.

Mise en scène : Anne-Cécile Vandalem

Texte : Anne-Cécile Vandalem

Production : Das Fraülein [Kompagnie]

Opérateurs : Federico D'ambrosio et Leonor Malamatenios

Direction technique : Damien Arrii

Scénographie : Ruimtevaarders

Lumière : Amélie Géhin

Musique : Vincent Cahay et Pierre Kissling

Assistanat à la mise en scène : Pauline Ringeade, Mahlia Theismann

Distribution : Arnaud Botman (Vania), Laurent Caron (Laurent), Philippe Grand'Henry (Philippe), Épona Guillaume (Épona), Zoé Kovacs (Zoé)

Et les enfants en alternance : Juliette Goossens/Ida Mühleck (Anja), Lea Swaeles/Léonie Chaidron (Nastasja), Isaac Mathot/Noa Staes (Michka), Daryna Melnyk/Eulalie Poucet (Daryna)



Titre / durée / Date de création : *Fidelio* / 2h / 25 septembre 2021

Mise en scène : Cyril Teste

Texte : Leila Adham (d'après Ludwig van Beethoven)

Production : Opéra Comique

Opérateur : Nicolas Doremus

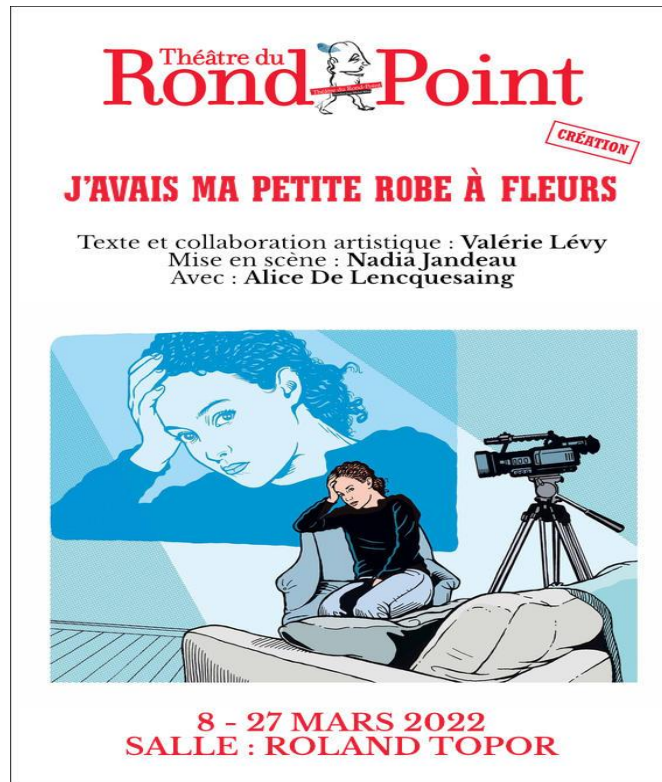
Direction musicale : Raphaël Pichon

Scénographie : Valérie Grall

Lumière : Julien Boizard

Assistanat à la mise en scène : Céline Gaudier

Distribution : Siobhan Stagg (*Fidelio/Leonore*), Michael Spyres (*Florestan*), Mari Eriksmoen (*Marcelline*), Albert Dohmen (*Rocco*), Gabor Bretz (*Don Pizarro*), Christian Immler (*Don Fernando*), Linard Vrielink (*Jaquino*)



Titre / durée / Date de création : *J'avais ma petite robe à fleurs* / 1h15 / 29 janvier 2022

Mise en scène : Nadia Jandeau

Texte : Valérie Lévy

Production : Les Productions de l'Explorateur

Opérateur : Valentin Morel

Direction technique : Guillaume Ledun

Scénographie : Edouard Laug

Lumière : Laurent Béal, assisté de Didier Brun

Musique et son : Simon Blévis

Assistanat à la mise en scène : Violette Delmas

Distribution : Alice De Lencquesaing (Blanche)

