



HAL
open science

Traces audiovisuelles du théâtre et pertinence des dispositifs

Pascal Bouchez

► **To cite this version:**

Pascal Bouchez. Traces audiovisuelles du théâtre et pertinence des dispositifs. Les Cahiers du numérique, 2015, Archives audiovisuelles et valorisation du patrimoine à l'ère numérique, 11 (3), pp.115-150. hal-03273602

HAL Id: hal-03273602

<https://uphf.hal.science/hal-03273602v1>

Submitted on 18 Dec 2024

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.

TRACES AUDIOVISUELLES DU THÉÂTRE ET PERTINENCE DES DISPOSITIFS D'ENREGISTREMENT

PASCAL BOUCHEZ

Les prises de représentation audiovisuelle du spectacle vivant requièrent des stratégies qui se traduisent par l'adoption de dispositifs socio-techniques aptes à laisser advenir le réel dans une multitude de cadres prédéfinis pour qu'il surgisse. Après un cadrage épistémologique d'une recherche-crédation dans une filiation de type ethnométhodologique reliée à la construction enactive du sens (Varela *et al.*, 1993), une étape primordiale pour l'exactitude de cette mémoire complexe consiste dans l'analyse des dispositifs socio-techniques de captation disponibles. Une deuxième délimite diverses incarnations spectatoriennes potentielles des traces réalisées. Une troisième étape consiste à tenir compte du coût de mise en œuvre des principaux dispositifs sociaux-techniques existants. Un « état des lieux » panoramique des enjeux de captation peut émerger du recoupement de ces informations, apte à suggérer différents types de « fidélités relatives » aux opérations de transcodage audiovisuel numérique de la médiation théâtrale incarnée, en fonction des valeurs partagées qui fondent la socio-culture de référence.

1. Introduction

Un texte suffit à rendre compte d'une pièce de théâtre. Une reproduction photographique comme icône indicielle permet de visualiser une trace de ses représentations. Et le fait d'enregistrer des acteurs lors du jeu relationnel impulsé par la fiction scénique apporte un flux d'informations non verbales et infra-verbales nouvelles signifiantes. Ce qui permet de rendre compte efficacement du potentiel indiciaire de l'expérience référentielle, comme pratique existentielle ordinaire riche de potentialités multiples mais *inconséquente, ambivalente, plurielle, contradictoire, inachevée et fragmentaire* (Morim de Carvalho, 2007). Comment cependant traiter cette complexité vivante sans tomber dans le travers d'une réalité perceptive à bien des égards incomplète, voire erronée faute d'outils adéquats ?

La captation audiovisuelle peut permettre de tempérer cet « enfermement perceptif » tendanciel, de capter cette danse dialogique de « l'analogique/digital » (Watzlawick *et al.*, 1972) à bien des égards si stimulante, et de sauvegarder une trace de l'intégration des vécus dans leurs représentations. Ceci en restant bien conscient que la « fidélité », quelle qu'elle puisse être (« restreinte » à la seule fiction scénique ou « élargie » au processus communicationnel scène/salle), ne peut reconstruire « le miroir de la réalité » : la procédure d'enregistrement image-son se construit nécessairement comme « démarche-connaissante » (Piault, 2000), interprétation plausible des données de l'expérience dont la mise en place et l'utilisation recherchée contribue à caractériser provisoirement les formes comme les significations. Cette démarche requiert en ce sens des stratégies qui se traduisent par des protocoles permettant de laisser advenir le réel dans un cadre choisi pour qu'il surgisse (Lioult, 2004). Les descriptions de dispositifs sociaux-techniques classiques ou innovants qui vont suivre dans ce papier s'appuient sur un corpus important d'expérimentations diversifiées.

Après avoir précisé le positionnement épistémologique de cette recherche, une étape primordiale pour l'exactitude de cette mémoire complexe consiste dans l'inventaire des dispositifs sociaux-techniques de captation aujourd'hui disponibles. Une deuxième nécessite de se projeter vers l'auditoire escompté dans une perspective de type sémio-pragmatique pour repérer les diverses incarnations spectatoriennes potentielles des traces

audiovisuelles. Une troisième étape consiste à valider le choix de l'outil médiatique le plus pertinent en tenant compte des coûts de mise en œuvre. Il résulte du recoupement de ces informations une appréhension plus claire de la notion complexe de « fidélité » en rapport tant à la socio-culture d'engendrement qu'à l'ingénierie technique et humaine de la production de traces vivantes de théâtre, lequel ne vit et ne s'auto-organise toujours qu'à la température de sa propre destruction.

2. Indications méthodologiques liées à la posture épistémologique adoptée

Comme le souligne Jean-Louis Le Moigne (1995) à propos d'un sujet connaissant, *la connaissance qu'il peut construire d'un réel est celle de sa propre expérience du réel*. Sur l'échiquier des combinaisons « théâtre/cinéma », une expérience de sept années, inédite en France (Picon-Vallin, 1997, 18), s'est vue permise dès 1991 par l'évolution contemporaine des techniques au sein du Théâtre national de Lille : un pôle vidéo, un « cheval de Troie audiovisuel », intégré au sein d'une « forteresse théâtrale ». Près de 3000 heures d'images et de sons enregistrés. Dans une perspective professionnelle de praticien ayant au préalable exercé sur plusieurs chaînes nationales, il s'agissait de mener une recherche artistique, avec rigueur, mais non universitaire. De pénétrer avec l'outil audiovisuel le microcosme théâtral d'une manière innovante : sans débauche technologique, sans position surplombante recherchée, mais de manière documentaire, « à hauteur d'homme », sur la durée longue, « en immersion », et avec une volonté d'exhaustivité. Mon projet initial était d'aller jusqu'à élaborer des « minutes audiovisuelles de théâtre », un suivi pas à pas scrupuleux et dans l'interaction permanente de la création théâtrale en train de se faire. Tout en tentant de construire des formes d'écritures originales de captation de spectacles ou de répétitions sur quelques projets bien ciblés.

Dans le cadre de l'approche scientifique, il s'est avéré que, sur certains points clés, mon travail de documentation antérieur se rapprochait d'une démarche quasi-ethnométhodologique (voir ci-dessous). J'ai été un réalisateur qui expérimente, qui innove, travaillant avec des contraintes spécifiques et des obligations de résultats. C'était neuf, inédit, sans références extérieures identifiables, sujet à maintes incompréhensions et

résistances qu'il fallait identifier, affronter et dépasser, puisqu'il n'existait rien alors de comparable en France. Le corpus, au final, c'était ma pratique réfléchie en tant que professionnel de l'audiovisuel sur un terrain encore inexploré et dont l'accélération technique permettait un accès plus aisé. Sur le plan épistémologique, ce professionnalisme impliquait que je portais dans mes pratiques un ensemble de normes sociales partagées avec d'autres professionnels du domaine. En quelque sorte, comme le pratiquant d'une langue, je représentais de manière personnelle l'usage des normes partagées au sein d'une communauté de pratique. À cette époque, pas de protocoles, pas de théories préalables, sinon celles qui se dégagent « chemin faisant » d'une expérience sensible et innovante, exigeante, lesquelles peuvent constituer un apport très précieux à la recherche hypothético-déductive académique classique bien souligné par certains auteurs comme Jacques Aumont (2002) dans son ouvrage *Les théories des cinéastes*. En effet, les observateurs du théâtre et ceux du champ de l'audiovisuel sont nombreux ; leurs théorisations sont parfois susceptibles de comporter des biais de recherche incompressibles qui appauvrissent la compréhension contextualisée de l'écosystème relationnel du champ considéré, et donc les résultats. Ceux qui agissent et réfléchissent de l'intérieur leurs propres pratiques sont beaucoup plus rares, donc complémentaires et également utiles.

Lorsque la perspective d'une carrière scientifique s'est ouverte à moi, et qu'il s'est alors agi d'effectuer un retour approfondi d'expériences dans un rôle de chercheur, le choix d'une posture épistémologique pertinente et distanciée s'est posé. Comment faire coexister harmonieusement dans le même acteur social, deux personnages différents (car il s'agissait bien de rôles sociaux distincts) : celui du professionnel expérimenté selon les normes de sa communauté, réalisateur innovateur participant, œuvrant dans l'incertitude et l'aléa sur deux champs distincts, à certains égards antinomiques (audiovisuel et spectacle vivant), et celui du chercheur qui a des obligations de clarté, de réfutabilité, de méthodologie explicitée, de choix et d'élaboration de concepts pertinents, de mise en place de protocoles rigoureux et d'objectivation de ces derniers ? La méthodologie scientifique était à inventer, en partant de la somme considérable d'expériences professionnelles et de données accumulées. De cette coexistence, une thèse doctorale puis un ouvrage de 559 pages ont résulté, dont la lecture peut donner à penser que la dialogique de ces deux personnages de réalisateur innovateur et de chercheur s'est révélée une originalité scientifique de ce travail ; la même personne jouant deux rôles

bien différents dans deux temporalités relativement distinctes (passage d'une « pensée dans l'action » dominante – 1991/1998 – à une « pensée sur l'action » ultérieure). Selon l'ethnographe Yves Ball, *il y a des distances d'années-lumière entre les systématisations théoriques et les données de terrain*¹. Georges Lapassade (1993) va même jusqu'à écrire en citant P. Wood qu'*il faudrait pouvoir être comme un mixte d'artiste et d'érudit car « le travail ethnographique est extrêmement personnel »*. Ainsi, l'absence de protocoles d'expérimentations préalables au sens académique du terme lors du recueil des données, peut-il se révéler en fin de compte une force et non une faiblesse. Le défi est cependant de taille, comme le résume Jean-Marie Domenach (1981, 93), car : *comment (objection radicale aux prétendues sciences de l'homme) être à la fois celui qui observe et celui qui est observé, sujet et objet ? Pour y parvenir, il nous faut une « logique du paradoxe », dont Barel, après Von Foerster, Varela et les théoriciens du double bind, nous montre qu'elle nous entraîne loin de la dialectique qui dépasse les contradictions.*

En tant que chercheur, j'ai retrouvé dans l'approche constructiviste, dans la pensée de la complexité telle qu'elle s'exprime par exemple chez Edgar Morin, et en particulier chez Francisco Varela avec la construction enactive du sens (Varela *et al.*, 1993), des préoccupations systémiques incarnées en consonance avec celles qui guidaient auparavant mon approche sensible en tant que réalisateur. L'approche compréhensive que j'ai alors suivie, selon une posture empirique que l'on pourrait qualifier d'« observation participante intégrale »², s'inscrit dans le contexte et les formes multiples de la recherche-action, dans celles de l'analyse qualitative des pratiques (ainsi que peut le faire par exemple un chirurgien-praticien qui revient sur ses propres techniques d'intervention), et dans celles de l'observation participante qui insiste sur la valeur de la subjectivité du chercheur *impliqué dans une collectivité pour en saisir sa totalité et sa complexité* (Morillon, 2008, 45). Sans oublier l'influence d'une socio-pragmatique de l'art *qui se donne pour projet de questionner l'œuvre d'art*

1. Cité par Georges Lapassade (1993).

2. De fait, la difficulté principale rencontrée par le personnage du chercheur a consisté dans « l'objectivation du sujet objectivant ». Comme tout être humain construit la réalité en même temps que la représentation qu'il s'en fait, et se construit lui-même en l'expérimentant, un travail complémentaire sur elle-même de la personne que je suis (étude de cas introspective et autobiographique) a été rendu nécessaire, débordant du personnage du chercheur au sens étroit du terme.

dans la dynamique même de son élaboration (Gantier, 2014, 166). Il est juste également d'appréhender ma démarche comme une variante ou une dérivée de l'ethnométhodologie, laquelle place le chercheur comme membre à part entière de « l'objet » étudié et met l'accent sur le monde vécu dans les actes simples de la vie ordinaire : *on ne fait pas l'économie d'être vivant*³. Dans mon rôle de réalisateur à la recherche de nouvelles écritures, j'ai construit progressivement mes méthodes de travail et mes dispositifs de captation dans une boucle récursive permanente entre action, observation, et réflexion. Dans mon rôle de chercheur, les concepts élaborés par le praticien sur le terrain de manière empirique, dans un processus de généralisation progressive du particulier vers le général (à l'inverse de la dynamique descendante d'une démarche hypothético-déductive), ont pris place dans une approche d'analyses plus systématiques et englobantes, laquelle a permis d'extraire de ces « études de cas » et des critères retenus une construction théorique cohérente, et certainement perfectible, ici proposée.

L'engagement à venir d'un nouveau projet de recherche dans un cycle long plus normatif de recherche-crédation liée à l'analyse comparative des construits de sens de dispositifs audiovisuels classiques ou innovants de « captation du réel » donnera lieu à l'alternance cadrée de phases d'expérimentation créative et de phases de théorisation dans une logique de praxis récursive. Le défi sera alors pour la personne de faire travailler les personnages du chercheur et du réalisateur dans une dialogique fructueuse et non réductrice, exigeante sur le plan méthodologique, en lien avec la communauté scientifique pour le chercheur, respectueuse de sa fine sensibilité, de son intuition, de sa liberté et de son inspiration créatrice pour le réalisateur.

3. Traces indicielles audiovisuelles de l'incarnation théâtrale

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

L'objet filmique *pétrifié* – fossilisé et numériquement duplicable à l'infini – n'est-il pas fondamentalement impropre à rendre compte du spectacle théâtral qui n'existe, dans une création incessante, que par la

3. Maxime orale célèbre de l'ethnologue Robert Jaulin.

rencontre évidente et spontanée, quoique éminemment complexe et improbable, de la scène et de la salle, dans l'instant, et à chaque instant des représentations ? Côté Jardin⁴, le Théâtre. Une *structure faite pour communiquer* (Rey, 1980, 188), « autopoïétique⁵ » et ouverte à l'imprévu, un art de la représentation distribué et partagé « en temps réel », plusieurs fois millénaires sous des formes très diverses dans la plupart des cultures. Une « toile de fond » de la relation humaine en « corps à corps » dynamique et dans laquelle vient s'inscrire en second lieu seulement la fiction scénique : *la représentation théâtrale est une mêlée, collective, un acte d'amour véritable, une communion sensuelle de deux groupes d'humains* (Barrault, 1961, 13). Côté Cour⁶, l'enregistrement et l'assemblage linéaire, à la communication majoritairement différée, d'images et de sons d'origines diverses : pratique de l'abstraction désignée usuellement sous le vocable générique « audiovisuel » quel que soit le support technique employé.

Tableau 1. Tableau de comparaison processus théâtral/processus audiovisuel

Spectacles vivants (pôle des « arkhe-machines »)	Dispositifs audiovisuels (pôle des machines artificielles)
<ul style="list-style-type: none"> – La spontanéité (dans l'assemblage, la régulation, l'organisation) – Existe et fonctionne avec et dans le désordre – La production de produits extérieurs est un sous-produit – Production-de-soi (génération) – Réorganisation spontanée – Poïesis créer 	<ul style="list-style-type: none"> – La préconception des éléments, de la constitution, de l'organisation de la machine – Ne peut exister ni fonctionner avec désordre – La production de produits extérieurs est la finalité première – Pas de production-de-soi – Pas de réorganisation spontanée – Fabrication copier

4. Côté gauche de la scène pour le public.

5. Selon le terme forgé par Humberto Maturana et Francisco Varela (1984), en lien avec les concepts de clôture informationnelle et de couplage structurel, pour désigner une organisation auto-exo-référentielle qui permet à des organismes vivants d'être continuellement en train de s'autoproduire.

6. Côté droit de la scène pour le public.

Le tableau 1 d'après Edgar Morin (1977, 177) concernant les distinctions entre *le pôle des arabe-machines et des moteurs sauvages d'une part, le pôle des machines artificielles de l'autre* semble bien adapté à une description de plusieurs différences structurelles entre processus théâtral et processus audiovisuel.

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

En inversant les perspectives habituelles, le metteur en scène Peter Brook (1977, 134) a souligné une différence essentielle généralement peu ou mal comprise entre ces deux pratiques : *entre le cinéma et le théâtre, il n'y a qu'une différence digne d'intérêt. Le cinéma projette sur un écran des images au passé. Comme c'est ce que fait notre esprit tout au long de la vie, le cinéma nous semble absolument réel. Il ne l'est évidemment pas. Le cinéma réussit à exprimer l'irréalité de la perception quotidienne. En revanche, le théâtre s'affirme toujours dans le présent. C'est ce qui peut le rendre plus réel que ce qui se passe à l'intérieur d'une conscience.* En ce sens, il peut être avancé que « le théâtre écrit le temps » alors que c'est « le temps qui écrit le cinéma ». Cette distinction ontologique engendre aussi pour une part les réticences obstinées de certaines équipes de théâtre à la captation de leurs représentations, comme en témoigne cette affirmation provocatrice du metteur en scène de théâtre Antoine Vitez (1981, 21) en 1977, énonçant

que lorsque l'on filme un spectacle (lorsqu'on transforme l'insaisissable présence vivante en trace et structure temporelles), « on perd tout ». Et cependant, comme l'écrit Georges Banu (2005, 6), *la vidéo se place à l'entre-deux de la mémoire et de l'oubli, elle nous accompagne lorsque tout s'est effacé et c'est à elle que l'on retourne car seule la vidéo, plus que la photo ou le texte, capte [...] l'expérience du temps, son écoulement, son rythme, ses ralentis et ses accélérations. Si, peut-être, l'image n'est pas entièrement fidèle, le temps du spectacle, lui, le sera.* La distinction primordiale entre vivant et virtuel découlant de la perspective paradigmatique de l'énaction varélienne⁷ venant d'être posée, penchons-nous à présent sur les différents types de dispositifs de production de traces indiciaires audiovisuelles de l'incarnation théâtrale, en distinguant principalement et succinctement au niveau de l'image⁸ d'une part les prises de représentations « mono-regard », en « regard englobant fixe » ou en « regard mobile », en mono ou en multicaptation, et d'autre part, les prises de représentations « multi-regards » en mono ou en multicaptation⁹.

3.2. La prise de représentation mono-regard

Aujourd'hui, de nombreux outils numériques en interconnexion croissante sont apparus sur le marché permettant de filmer en toutes circonstances (smartphone, « apn », dispositif de surveillance...), et rendant à priori aisées d'enregistrer des myriades de traces de spectacle vivant. Cependant, filmer une seule représentation d'un seul jet, dans un seul

7. Selon laquelle la cognition est l'action de faire émerger tout à la fois le monde et le sujet par le jeu de boucles récursives innombrables d'actions et de perceptions (Varela *et al*, 1993). Et il n'y a rien d'autre.

8. Les considérations abondantes liées aux dispositifs de captation du son ressortant d'un ordre et de modalités bien différentes de celles de l'image, elles sont ici laissées de côté, à l'exception de certains détails indispensables. Pour une réflexion novatrice sur la place du « son au théâtre » issue des colloques de l'ARIAS/CNRS INHA, cf. les n°197/199/201 de la revue *Théâtre Public*.

9. Selon donc une classification alternative, en variant l'approche, à celle proposée il y a quelques années (Bouchez, 2007, 128-133) avec la distinction entre traces *primaires* de captation (enregistrement effectué une unique fois dans les conditions du direct événementiel sans découpage écrit ni post-production ultérieure) et traces *secondaires* de mono (avec découpage et post-production) et multicaptation (remontage en différé des prises de représentations d'un même spectacle).

« flux » visuel en temps réel, avec une seule caméra fixe ou mobile (et un, deux voire X microphones), est une démarche envisageable presque uniquement à des fins d'archivage minimal et économique. De manière générale, ce dispositif minimaliste semble bien impuissant à répondre aux nécessités exigeantes de transposition des actions simultanées, fugaces, mouvantes qui animent l'espace vide du théâtre. Examinons les cas de figures les plus fréquemment rencontrés.

3.2.1. *Prise de représentation mono-regard en regard englobant fixe*

En ce qui concerne la trace en plan large fixe ou « prise de représentation mono-regard » en regard englobant fixe, il s'agit là principalement d'un document de travail à destination de l'équipe de production, très utile et utilisé pour « reprendre » un spectacle, préparer une tournée avec de nouveaux techniciens : effets sons, lumières, rythmes et synchronismes, machinerie, etc. La trace d'un seul spectacle – « monocaptation » – est utilisée de fait pour cet enregistrement « mono-regard » sans post-production ultérieure. Ce type de document n'est que rarement utilisé pour « vendre » le spectacle, celui-ci n'étant pas « valorisé » par sa trace minimale et simplifiée qui n'en donne qu'une représentation fort mutilante de manière faussement objective (subjectivité « dogmatique », degré de jeu presque nul des codes audiovisuels à spécificité élevée de l'unique « objectif » de prises de vues). Selon le volume de la scène, l'image sera plus ou moins exploitable : autant le déplacement des comédiens restera presque toujours perceptible à l'image même dans le cas d'un spectacle nécessitant un fort éloignement de la caméra pour cadrer la scène, autant l'étude des maquillages, par exemple, sera bel et bien impossible dans ce cas de figure très courant.

Le langage audiovisuel y est réduit à sa plus simple expression : un seul flux sonore de bonne qualité ou médiocre selon l'utilisation ou non de microphones séparés (souvent placés à l'avant-scène), un seul flux visuel ininterrompu quoique hétérogène. En effet, « l'objectivité » d'un tel dispositif visuel est trompeuse : jeu des codes de la focale utilisée, des couleurs, des contrastes souvent incompatibles avec la plage d'enregistrement visuelle du dispositif, de la sensibilité en basse lumière, transposition 3D/2D, transposition figée des échelles de taille des objets et des acteurs, etc. Mais rendus sonore et visuel immédiats, transposition minimale des codes narratifs et de ceux liés à la représentation analogique

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

3.2.2. *Prise de représentation mono-regard en regard mobile*

Passons maintenant à la trace en plan mobile ou « prise de représentation mono-regard » en regard mobile. Elle se caractérise par l'introduction de quelques degrés de libertés supplémentaires, à savoir principalement l'utilisation de différents cadres liés à l'usage du travelling optique (conservant la définition de l'image) combiné aux mouvements de la caméra (usuellement en panoramique latéral ou vertical). Avec du matériel accessible au grand public comme avec du matériel professionnel pourtant plus rapide et fluide dans l'utilisation, ce type de trace mono-regard manuel ou motorisé se trouve la plupart du temps¹⁰ complètement dépassé par la simultanéité et la vitesse des actions théâtrales distribuées sur l'espace scénique, sauf à rester en « mode de surveillance » en courte focale. En outre, la combinaison à degré d'aléas élevé du zoom et des mouvements de panoramique presque jamais combinés à bon escient contribue à donner une image parcellaire et confuse du spectacle : difficulté à reconstituer une image juste et cohérente de la représentation dynamique, actions parallèles multiples ignorées, quasi-impossibilité à combiner vision d'ensemble distancée et détails du spectacle signifiants dans le bon timing du spectacle. Néanmoins, dans certains cas exceptionnels impliquant une parfaite connaissance préalable d'un spectacle, ce type de captation en mono-regard mobile peut ressortir d'un style d'écriture documentaire convaincant en termes de transcodage « fidèle » du fond et de la forme d'un spectacle.

3.2.3. *Prise de représentation mono-regard en multicaptation*

Abordons ensuite le cas de figure des prises de représentations « mono-regard » en multicaptation ou en « regard mobile ». Cette catégorie, impliquant l'enregistrement d'au moins deux représentations du même spectacle, ne présente que peu d'intérêt en ce qui concerne les traces en

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

« regard englobant fixe », sauf à des fins de surveillance pour la régie en cours du spectacle ou pour les acteurs de la troupe d'interprétation qui attendent à certains moments dans les loges que leur personnage entre en scène. À l'inverse, les traces en « mono-regard » mobile en multicaptation sont susceptibles de ressortir dans certains cas d'une écriture très élaborée avec une postproduction longue et précise, et d'une réelle *vision* documentaire, comme en témoigne la série d'enregistrements mono-caméra disponible dans le commerce en DVD, distribués sur plusieurs représentations (« multicaptation »), du réalisateur Bernard d'Artigues filmant en représentation et à de multiples reprises, un à un, les différents épisodes du *Roman d'un acteur* de et avec Philippe Caubère.

3.2.4. *Prise de représentation mono-regard diffracté*

Évoquons enfin une voie d'avenir particulièrement prometteuse, permise par la croissance de la puissance de calcul des ordinateurs, l'évolution des algorithmes, et la résolution toujours plus fine des images. Il s'agit dans cette approche technique novatrice d'utiliser un point de vue unique en plan large fixe de manière à pouvoir sélectionner en temps réel, via par exemple un écran tactile, un ou plusieurs cadres plus limités, en « zoomant » numériquement dans l'image globale en ultra haute définition. Cette simulation mono-axiale de caméras virtuelles par recadrages multiples pourrait ainsi permettre de reconstituer à partir d'une seule caméra plusieurs valeurs de plan disponibles simultanément en régie de qualité acceptable, démultipliant à moindre coût les possibilités créatives de commutation dès lors que plusieurs caméras de ce type se verraient interconnectées. En combinaison avec des algorithmes de reconnaissance de personnages et de suivi des déplacements, il devient même possible d'entrevoir le cas de figure encore hypothétique d'une captation multi-axiale de caméras virtuelles totalement automatisée, toujours préférable à son homologue mono-axiale qui ne permet pas aisément de « sculpter un espace » selon des visées esthétiques dans le champ du spectacle vivant. Dans le cadre d'un archivage au coût le plus faible possible, cette technique de simulation mono-axiale de caméras virtuelles est par contre susceptible de trouver toute sa place. C'est du moins ce que laisse entrevoir de récentes expériences d'enregistrement de « l'Intégrale » de répétitions d'un spectacle menées par Vineet Gandhi et

Rémi Ronfard dans le cadre du projet Spectacleenligne(s)¹¹ avec le théâtre des Célestins de Lyon en particulier (Gandhi *et al.*, 2014), le suivi mono axial automatisé des comédiens diffracté en valeurs de plan classiques (plan large, plans américain et rapproché, etc.) s'affichant en l'état actuel de cette expérimentation particulière en *split screen* sur un écran, donc sans choix de commutation ni montage linéaire¹².

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

3.3.1. *Prise de représentation multi-regard non synchronisée*

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

En l'absence de cette synchronisation (faute de moyens plus conséquents), lorsque les caméras sont indépendantes, non reliées en temps réel par un regard distancié, donc en l'absence de régie de commutation, de réalisateur, de liaison audio entre les deux (ou « X ») cadreurs, il est impossible pour chacun d'entre eux de connaître en temps réel l'évolution des cadrages de l'autre caméra. Restent bien évidemment des stratégies basiques et « mutilantes » d'affectations préalables de cadres, par exemple dans le cas de deux caméras indépendantes, et en absence de liaison wifi pour montrer à chaque cameraman ce que fait l'autre sur un écran

11. Cf. <http://spectacleenlignes.fr/wp/>

12. À l'inverse de l'une des expériences conduites au Théâtre national de Lille en 1993, avec *Ann Boleyn* de Clarisse Nicoïdski dans une mise en scène de Daniel Mesguich, l'intégralité des 160 heures de répétitions de ce spectacle ayant été enregistrée en multicaméras et mixée en direct préalablement à la recreation d'une trace spectaculaire et documentée de la fiction scénique du spectacle (Bouchez, 2015).

supplémentaire, de fixer la première sur un cadrage large fixe et la seconde mobile sur la recherche de détails en plans rapprochés. On peut cependant à l'inverse imaginer le cas limite d'un dispositif constitué par exemple d'une centaine d'outils de prises de vues indépendants, judicieusement positionnés en fonction de la scénographie, et venant recueillir des données visuelles ensuite longuement synchronisées et travaillées en postproduction, pour du chaos et de l'aléa reconstruire une vision affirmée de l'événementiel théâtral. Ou bien une captation à « X » caméras indépendantes selon un découpage extrêmement précis qui serait rendu via une interphonie par « X » scriptes à chacun des cadreurs, suivi d'un montage ultérieur des « X » flux enregistrés. Cette solution coûteuse en main-d'œuvre ne se justifierait nullement compte tenu des avantages que procure la commutation des sources en temps réel, et de plus ne serait pas à même de gérer efficacement les aléas de toute représentation.

3.3.2. *Prise de représentation multi-regards synchronisée*

Entrons maintenant ici de plain-pied dans le champ de la captation en public professionnelle¹³, par la multiplication physique des axes de regard dans l'espace constitutive d'une vision complexe de l'objet perçu selon plusieurs angles *simultanés*, et dans certains cas sur plusieurs niveaux (Bouchez, 2010). Point commun, la même base d'enregistrement composée usuellement d'un dispositif audiovisuel comprenant une régie numérique de commutation directe, des écrans ou parts d'écran informatique de contrôle des caméras et de la trace finale, des voies de commande internes ou délocalisées pour moduler à distance tout à la fois le diaphragme des objectifs des caméras, les variations chromatiques et autres réglages usuels, une précieuse interphonie bidirectionnelle permettant aux membres de l'équipe munis de casques avec micro (excepté l'ingénieur du son) de communiquer pour s'ajuster en permanence à l'action scénique, une régie son à voies multiples avec circuit monitoring de contrôle de la captation audio, deux ou « X » caméras ordinairement sur pied (certaines portables, ou parfois robotisées avec contrôle à distance), équipées généralement de reports de commandes de zoom et de mise au point, un couple stéréo de

13. Dans le champ amateur en premier lieu, des applications spécifiques de réalisation multicaméras par la mise en réseau de smartphones sont concevables, ouvrant d'intéressantes perspectives à très bas coût, et la démocratisation du dispositif générique de captation multi-axiale.

microphones de haute sensibilité sur barrette, divers autres accessoires (enceinte amplifiée de retour, oscilloscope externalisé éventuel, etc.), un magnétoscope ou/et un/des ordinateur(s) d'enregistrement avec disques durs. À noter que la numérisation de la chaîne de production professionnelle permet d'envisager l'informatisation et la miniaturisation complètes du contrôle de la captation à coût décroissant, et même modique, comme les solutions « tout en un » ou modulaires (gamme Anycast de Sony, ATEM de Blackmagic, Tricaster de NewTek, etc.) en donnent par exemple un avant goût certes encore rudimentaire au regard des évolutions technologiques majeures encore à venir.

Par ailleurs, lorsque l'on choisit de « diverger » une seule caméra, c'est-à-dire d'enregistrer séparément l'un des « flux » visuels, le choix se porte usuellement sur celui du plan large pour les bénéfices tirés de son utilisation lors des corrections rendues possibles en post-production. Mais rien n'empêche de diverger l'une ou l'autre des caméras latérales s'il existe une raison justifiée, d'autant qu'une caméra latérale en focale grand-angle peut parfois jouer le rôle de plan large, épousant la vision d'un spectateur assis sur l'un des côtés, loin de la position centrale qui a présidé majoritairement à l'élaboration de la mise en scène. Il est aussi possible de « diverger » toutes les caméras, l'enregistrement en parallèle de tous les flux visuels étant rendu de plus en plus aisé de par l'augmentation de la puissance informatique des ordinateurs et la sophistication des logiciels de captation et de montage. Cela étant, sans découpage préalable, cette démarche est peu probante (du fait de flous et de bougés des caméras non encore « calées » sur les plans demandés par le réalisateur), d'autant qu'elle nécessite un temps de postproduction conséquent.

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

- une retransmission en direct, induisant l'intensification du moment présent pour tous - spectateurs compris - d'un côté, mais de l'autre l'impossibilité de toute postproduction, donc une simplification courante du découpage et la nécessité de travailler « sans filet » pour les équipes théâtrales et audiovisuelles,

- une monocaptation multicaméra enregistrée en direct et retravaillée en différé en postproduction (étalonnage des plans, reprise des commutations si plusieurs flux de caméras ont été enregistrés « en divergé », reprise des voies sons et remixage, etc.),

– ou bien une multicaptation multicaméra habituellement plus onéreuse, enregistrement multiple sur plusieurs soirées consécutives en direct avec rédaction d'un même découpage préalable et montage ultérieur usuel des meilleurs moments. À moins, autre cas de figure courant, que deux représentations ne soient consacrées à tester et à roder le découpage unique et la « mécanique » de la captation en les « filmant à blanc », avant l'enregistrement de la troisième représentation, la postproduction de la captation se trouvant plus réduite que dans le cas précédent.

3.3.3. *Multicaptation documentaire à métadécoupage*

Dans cette catégorie dominante de la multicaptation « multi-regards synchronisés », très usitée de par le monde, et notamment sur les chaînes télévisuelles, pour son excellent compromis qualité-coût en retransmission différée avec postproduction, ouvrons une brève parenthèse en évoquant le dispositif original de multicaptation « documentaire à métadécoupage » (dite « DMD »). Celui-ci, mis en œuvre il y a une vingtaine d'années et théorisé par l'auteur la décennie suivante (Bouchez, 2007), quoique encore confidentiel, consiste dans la captation d'enregistrements d'un grand nombre de représentations du même spectacle selon des découpages à géométrie variable, à même de constituer un métadécoupage lors du montage final. Une trace hybride multi-contextualisée susceptible d'endosser alors dans un même mouvement dialogique le rôle d'œuvre documentaire re-créative à visée « spectaculaire » et celui d'« empreinte mnésique », tant de la fiction scénique que de certaines interactions scène/salle constitutive de l'autopoïèse théâtrale.

Par ailleurs, au-delà de la seule fidélité topographique, la possibilité de récrire une « super-représentation virtuelle » par la succession intelligente et sensible au service du spectacle des meilleurs moments de jeu d'acteurs sélectionnés dans l'éventail des représentations est un avantage décisif, qui légitime à lui seul la pertinence du procédé. Car, à la différence du cinéma qui est d'abord l'assemblage créatif des images et des sons par le réalisateur, le seul étalon au théâtre est le jeu de l'acteur dans le moment présent. Sous-tendue par un souci éthique exigeant, cette démarche semble être la plus à même de servir de fondement à la constitution d'une mémoire étendue respectueuse du processus théâtral. La plus apte aussi à pénétrer dans les modalités d'autocréation toujours uniques de ce dernier pour en capturer les rythmes subtils sans cesse renouvelés.

3.3.4. Le cas limite des dispositifs de « créations »

Sont ici laissées à la marge les « créations » de spectacles de théâtre, lesquelles, précisément à cause de l'élimination du public, peuvent constituer de remarquables formes audiovisuelles aux temporalités aisément déchiffrables. Selon « l'optimisme bazinien classique » (Bazin, 1975, 77), toute pièce de théâtre est « transposable » à l'écran *quel qu'en soit le style, pourvu que l'on sache imaginer la reconversion de l'espace scénique dans les données de la mise en scène cinématographique*. Cependant, si filmer le théâtre, c'est toujours filmer la « toile de la relation » et donc le processus de médiation théâtrale, le prix de l'adjonction de degrés supplémentaires dans le jeu des codes audiovisuels par la « dissection » du couple salle/scène et l'élimination pure et simple du public paraît bien trop coûteux malgré l'excellence de la transposition possible des affects : la trace du « théâtre » comme autopoïèse est perdue à jamais... La création apparaît alors comme enregistrement différé, décontextualisé, fragmentaire et décentré d'un spectacle, comme issue d'un laboratoire scientifique. Comme l'affirment Christian Biet et Christophe Triau (2006, 127) : *Le théâtre n'est pas, et n'a jamais été vraiment, une scène d'illusion sans conscience, une boîte absolument séparée du réel. Si le corps du comédien détermine un espace de fiction, les spectateurs y sont associés. Et leur présence, leurs mouvements et leurs paroles s'intègrent alors aussi bien dans le jeu de l'acteur que dans l'ensemble des lectures et des interprétations qui en sont faites.*

Outre la perte de la relation scène-salle, l'espace-temps du spectacle est transformé en profondeur, pour le meilleur (souvent) ou pour le pire (parfois), délégitimant cependant toujours la prétention du document audiovisuel à faire office de trace au sens de *preuve* « de ce qui a été ». Comme l'écrit Didier Plassard (1997) : *il [le film de théâtre] est la résultante d'une double transformation : intertextuelle, puisqu'il procède à des choix ainsi qu'à des modifications (suppressions, ajouts, déplacements) en regard du matériau dramaturgique ; intermodale, puisqu'il transpose dans le langage cinématographique les modes de fonctionnement (proxémiques, kinésiques, scénographiques) propres à la représentation théâtrale.*

Malgré l'apport positif et fructueux des « machines-prothèses » produites par le génie humain, dont l'audiovisuel pour « mieux voir et entendre » ou les réseaux numériques pour « mieux communiquer », il convient de prendre garde à ne jamais oublier ou sous-estimer l'avertissement motivé d'Edgar Morin (1977, 171) dans le tome premier de

« La Méthode » : *il nous faut voir aussi que, tout en reflétant, exprimant et prolongeant la créativité sociale, les machines artificielles, dans leur pauvreté et leur rigidité, reflètent, expriment et prolongent une pauvreté et rigidité organisationnelle des sociétés qui les ont produites : celle qui régit leur organisation industrielle par division/spécialisation/asservissement du travail.* Pauvreté et rigidité évidemment non perçues aisément de l'intérieur du système paradigmatique qui permet leur émergence et leur suprématie.

4. Diverses incarnations spectatorielles des traces spectrales reformatées

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

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

Pour toutes traces escomptées d'un événementiel particulier, il convient en premier de questionner la définition d'un « objet » d'enregistrement particulier en fonction d'une intentionnalité/finalité, les attentes des membres de l'équipe de production d'un spectacle n'étant pas identiques.

4.1.1. Quelques fonctions des traces audiovisuelles pour l'équipe de production d'un spectacle

L'équipe du spectacle connaît ce dernier généralement par cœur à l'issue des répétitions et surtout à la fin d'une longue série de représentations. Mais souvent de manière tronquée, partielle, décalée : la maquilleuse, l'habilleuse, le(s) régisseur(s), les machinistes, etc. sont partie prenante du spectacle, donc généralement situés en coulisses latérales, dans les loges ou dans tout autre endroit invisible pour le public afin de ne pas perturber visuellement la fiction théâtrale résultant du jeu des corps sur scène. L'éclairagiste qui assure la conduite informatique des effets de lumières du spectacle, le régisseur son qui fait de même pour les effets sonores sont rarement situés parmi le public dans la salle comme c'est le cas couramment pour les concerts. Ils n'ont souvent accès à la scène qu'à travers une étroite fenêtre panoramique qui sépare leur régie « bétonnée », isolée. Le metteur en scène et son assistant, l'administrateur le cas échéant par exemple, ont plus de chance : ils peuvent se déplacer à leur guise un peu partout discrètement, à l'exception évidemment de la scène hors coulisses.

À cette équipe au nombre de membres variable selon les configurations, et selon leur implication dans le spectacle, il est souvent utile et parfois agréable de conserver une trace de leur travail. Cette dernière est susceptible de jouer, selon les uns ou les autres, selon aussi leur statut de « permanent » ou « d'intermittent », plusieurs fonctions dominantes et secondaires : document de travail (reprises et tournées essentiellement : lumières, sons, maquillages, costumes, scénographie, reprises de rôles, répétitions, outil de communication et de valorisation, etc.), pièce d'archive, trace avec une fonction ultérieure de renseignement potentiel, où à valeur de preuve de la qualité de leur travail (valorisation professionnelle en vue d'embauches ultérieures), support pédagogique pour des interventions occasionnelles en milieu scolaire ou des conférences, induction de souvenirs affectifs avec une « image » centrée de la scénographie du spectacle, etc.

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

Lors de l'utilisation de la trace comme document de travail, par exemple, lorsqu'il est décidé de reprendre en production un spectacle l'année suivante avec une équipe technique différente, les uns et les autres

n'étant plus forcément libres aux périodes souhaitées, le type de captation « utile » ne sera pas le même pour tous. Par exemple, si l'implantation des projecteurs est à recréer dans une nouvelle salle, l'équipe lumière préférera disposer d'un simple plan large central enregistré du spectacle (mono regard fixe englobant), ce qui lui fera gagner un temps précieux dans la reconstruction d'un éclairage cohérent et sensible en explorant le fichier vidéo avec de multiples arrêts sur image prolongés parallèles au réglage minutieux des effets lumineux.

Inversement, maquilleuse et costumière souhaiteront disposer, en sus de photos ponctuelles, d'une captation à plusieurs caméras afin d'obtenir des vues majoritairement en plan moyen ou rapproché pour les costumes, ou en gros plan pour le visage des acteurs. Cela afin de voir, dans une indispensable perspective dynamique, comment costumes et surtout maquillages vont jouer tant avec les corps qui les animent qu'avec chaque effet de lumière, porteur potentiel d'une atmosphère particulière. Il convient de remarquer que les imperfections dans la captation sont alors considérées comme négligeables par les uns et les autres en regard des gains de temps qu'elle génère dans la satisfaction de l'intentionnalité professionnelle exprimée.

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

Quant aux acteurs engagés pour la reprise d'un spectacle, ils souhaiteront dans la plupart des cas, pour « ré-interpréter » le personnage sans le reconstruire totalement, visionner soigneusement une captation multi-caméra de l'œuvre théâtrale si elle existe, et non pas un seul plan large. D'autres comédiens, moins nombreux, préféreront n'avoir aucun *a priori* découlant d'une vision présumée déformante du spectacle, et arriver aux répétitions vierges de toutes traces audiovisuelles. Ils souhaiteront partir du corps, de la sensation consciente, et non de l'image abstraite et conceptualisée que leur fournit en première instance leur intellect en liaison avec les affects. Cette attitude éminemment exigeante présuppose de disposer d'un temps de répétitions suffisant, ou d'une prise de risque importante, la reprise d'un spectacle comprimant la plupart du temps la durée de travail théâtral des acteurs avec le metteur en scène.

En ce qui concerne l'emploi de la captation comme témoignage artistique et pièce de *curriculum vitae*, pour des techniciens comme surtout

pour des comédiens, il convient de préciser qu'il est parfois réalisé à partir de l'enregistrement une sélection d'extraits significatifs d'une durée brève (les employeurs potentiels n'ayant pas, du moins dans une première phase, beaucoup de temps à consacrer à un visionnage lors d'un casting par exemple). Depuis quelques années, ces extraits peuvent être aussi multipliés à travers le menu d'un DVD de présentation, et sont rendus disponibles en ligne sur Internet via des sites généralistes ou spécialisés (réseaux professionnels à accès réservé), et via le cas échéant le site personnel du comédien ou du technicien concerné.

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

4.2.1. Fonctions génériques des traces

Chercheurs, archivistes, bibliothécaires, documentalistes, enseignants, collégiens et étudiants ont une attente moins affectivement chargée. Ce qui leur importe en premier lieu, c'est le document. Et plus précisément ses différentes fonctions. En premier lieu, sa nature de trace, d'archive, d'annale, rendant compte du mieux possible point par point de la sémiose théâtrale sous ses diverses modalités : jeux d'acteurs, scénographie, dramaturgie. La captation est très utile de ce point de vue. Même si la profondeur scénique devient hauteur et perspective, et même si les formes s'organisent sous le joug parfois contraignant des lois de la géométrie plane, elle offre un jeu de données visuelles et sonores simultanées complémentaire de celles issues d'un livre, par exemple, et inaccessible à ce dernier. Autre fonction primordiale du document, sa capacité de preuve, d'attestation de légitimité, de témoignage historique et d'ancrage dans le réel : « à tel moment dans l'histoire du théâtre par exemple est apparue telle forme et voici comment ». Sans oublier la fonction d'outil du document audiovisuel et de vecteur de connaissances liée à son utilisation comme supports pédagogiques ou de recherches, valorisation aujourd'hui démultipliée par les potentialités multiples liées à la mise en ligne collaborative, par l'indexation et l'annotation informatiques et par « l'enrichissement » des archives¹⁴. À noter que ces fonctions appellent par

14. Comme le préfigurent par exemple l'environnement de publication d'analyses audiovisuelles *Semioscape* et le fond audiovisuel communautaire généraliste du programme des Archives audiovisuelles de la recherche (AAR) porté par l'ESCoM

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

4.2.2. Paradoxes liés aux contextes interprétatifs vécus de l'expérience

Si le spectacle a été vécu et partagé au préalable dans le théâtre, la trace vidéo joue aussi le rôle, oh combien utile pour l'analyse, « d'aide-mémoire ». Objet éminemment parcellaire parce que tout le vivant, le « bios » selon l'expression d'Eugénio Barba, s'est évanoui. Il en résulte un paradoxe curieux et fort bien exprimé « en 1^{re} personne » par Liliana Alexandrescu (1995, 81) : *J'ai eu la chance d'assister d'abord aux spectacles et ensuite de voir des enregistrements vidéo de deux grands metteurs en scène : L'Indiade ou l'Inde de leurs rêves de Hélène Cixous, dans la mise en scène d'Ariane Mnouchkine (Paris, Théâtre du Soleil, 1987) et De Materie, opéra de Louis Andriessen, dans la mise en scène de Robert Wilson (Amsterdam, Muziektheater, (1989). Malgré les qualités incontestables et le professionnalisme des versions filmées, j'ai dû faire un effort nostalgique afin de reconstituer, autour de la somme d'images, la grandiose vision première, instantanément perçue dans la salle de théâtre dans toute sa plénitude. D'un autre côté, n'ayant pas pu voir sur place la Tétralogie de Wagner : Der Ring des Nibelungen dans l'interprétation de Patrice Chéreau (Bayreuth, 1976-1980), j'ai eu la possibilité de contempler quand même, sur le moniteur, sans me déplacer, dix ans plus tard, les sublimes apocalypses scéniques de Chéreau et d'y reconnaître sa marque personnelle. Ces vidéocassettes ont donc été pour moi des documents artistiques inestimables.*

Ces exemples confirment bien le rôle absolument déterminant du et des contextes de l'expérience incarnée dans l'attribution et la création d'un sens par le spectateur. Et donc, quant au jugement, de l'importance des expériences de théâtre préalables au visionnage de leurs traces. Expériences qui mettent en jeu, de manière « floue » et unique selon chacun, la sphère somato-émotionnelle. Ceci bien avant les processus de conceptualisation et d'analyse qui s'appuient sur celle-ci de manière plus ou moins évidente. Il

à la Fondation Maison des Sciences de l'Homme (FMSH) de Paris.
<http://www.archivesaudiovisuelles.fr/FR/Default.asp>

semble couler de source que les enregistrements de *la Tétralogie* eussent paru fort « différents » à la chercheuse si elle s'était « corporellement » déplacée à Bayreuth. D'où les deux interrogations suivantes à explorer ultérieurement dans d'autres études concernant un même spectacle dans un questionnement d'ordre socio-pragmatique : une incarnation spectatorielle théâtrale forte conduit-elle à favoriser ensuite une présence spectatorielle audiovisuelle faible ? Une absence d'incarnation spectatorielle théâtrale conduit-elle à favoriser une présence spectatorielle audiovisuelle forte ?

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

4.3. *Les traces comme « spectacles tous publics » :*

« ceci n'est pas un spectacle de théâtre ! »

Malgré les débordements quelque peu « obscènes » des « mégamachines » médiatiques contemporaines, le spectacle, au sens de ce qui se présente au regard, à l'attention, et qui est capable d'éveiller un sentiment,

concerne tous les êtres humains dans leur part la plus sensible. Théâtre comme audiovisuel, quelles que soient les graduations dynamiques de leurs dispositifs identificatoires et distanciatifs sont sur ce point logés à la même enseigne. La prise de représentation audiovisuelle concerne ainsi tout autant la mémoire « affective » de l'équipe théâtrale, l'émerveillement sensible du chercheur ou du « spécialiste », la capacité ludique du grand public. Ceci dit, dans la quasi-totalité des témoignages de spectateurs vierges de toute connaissance énaivement vécue des spectacles que l'on peut recueillir ici et là, on peut noter, après la justification classique d'usage du type « je sais que ce n'est pas le spectacle » ou « je sais que ce n'est qu'un film », la tendance forte et tenace à penser « connaître » le spectacle, à donc à le réduire toujours à tort à sa représentation virtuelle, seule réalité bisensorielle appréhendée par les sens. Contre-sens évidemment, car le processus théâtral n'est pas une affaire de représentation, du moins, pas en première instance. Il s'agit d'abord d'une expérience somato-émotionnelle « incarnée », plus ou moins profondément, et c'est cette « intensité amniotique » de l'expérience comme lieu de coordination réciproque et d'échanges intenses avec l'environnement, portée par l'énergie d'une « intentionnalité » partagée, qui s'enracine, se ramifie, et s'imprime en profondeur dans les corps.

Un spectateur qui aura vu récemment un spectacle pourra inconsciemment et consciemment effectuer une « balance » totalement personnelle entre sa propre expérience unique de l'événement théâtral et celle que suggère la captation couplée à ses propres mécanismes résonants de récréation cognitive... Mais celui qui n'a aucune référence du vécu du spectacle ? Comment pourra-t-il se détacher, se distancier, de « l'induction » produite par la captation ? Point crucial s'il en est, comment éviter que la mémoire patrimoniale théâtrale, saturée d'une hypercomplexité implicite et unitaire qui est celle de l'expérience vécue dans ses diverses dimensions, ne soit réduite à des « images » fragmentaires et migrantes, déformées, appauvries et appauvrissantes, susceptibles de se multiplier mimétiquement presque à l'infini et de « toucher-contaminer » instantanément un nombre bien plus considérable de spectateurs que le nombre toujours limité de spectateurs de spectacles vivants ? Dans une captation techniquement réussie, l'image analogique globale du spectacle semble précise et fidèle : il reste apparemment tout, les codes de jeu, de la narration, ceux liés à la représentation analogique comme les costumes et les décors, etc., tout est là en sortie de l'opération technique de

« transcodage ». Mais l'essentiel, la résonance poétique qui fait en fin de compte toute la différence, cette émergence possible simple, évidente et inattendue de l'hypercomplexité, peut fort bien s'être estompée ou avoir disparu, de manière paradoxale, *sans laisser de trace...* Ne resterait-il alors comme référentiel en dernier recours que l'indispensable et fragile mémoire vivante re-créative – pourtant si empreinte de subjectivité – des spectateurs de théâtre individuels ou professionnels au présent, relayées par de multiples médiations temporelles ? Question quelque peu épineuse au regard du projet de constitution d'archives numériques « qualitatives » du spectacle vivant, lesquelles ne pourraient faire sens sans validation par le vécu unique spectatoriel, véritable « Maître du sens ». Et pas seulement sur le plan de l'intellect (Eco, 1979) et de l'actualisation de tout ce qu'une œuvre veut et peut dire, mais sur celui de toute la corporalité.

Quant à la plupart des protagonistes de l'aventure créative et « prégnante » d'un spectacle de théâtre, et à côté de l'utilisation à des fins professionnelles de la captation, s'affirme la tentation puissante de garder un souvenir affectif, une image émotionnelle du spectacle, une fois l'exploitation de celui-ci définitivement terminée. J'écris « image », car le vécu humain de cette équipe a été la plupart du temps tellement intense, les co-résonances intersubjectives et « intercorporelles » tellement nombreuses, qu'ils sont profondément gravés dans la chair et dans les réseaux neuronaux des participants à de multiples niveaux. Le défilement de l'image constituée par la captation audiovisuelle, modélisation analogique réductionniste ne fait que titiller, stimuler, réactualiser en direct tous ces réseaux cognitifs oscillants et synchroniques en leur proposant une fréquence de résonance adaptée. Il résulte de cette relation particulière une réinvention cognitive forte, une recréation psychique du spectacle par le cerveau tri-unitaire humain (pulsionnel, émotionnel, conceptuel) à partir d'un matériau « pauvre ». Il n'y a plus aucune commune mesure entre le stimulus et ses effets. Une très faible quantité d'information circulante issue de l'inducteur filmique devient ainsi capable de « déplacer des montagnes intérieures » dans l'inconscient cognitif. Il est même possible d'affirmer qu'inconsciemment, *toutes* les mémoires corporelle, émotionnelle et conceptuelle issues de l'expérience éactive du spectacle sont sollicitées d'une manière plus ou moins intense. Si bien que l'équipe entend et « voit » sans en prendre conscience tout à la fois « l'image » extérieure du spectacle que constitue la captation, et la réalité

intérieure que constituent les potentiels sémantiques, pulsionnels et émotionnels associés.

5. Coûts des dispositifs de médiatisation et problématique de fidélité(s)

5.1. *Influence des coûts de mise en œuvre des dispositifs de médiatisation*

Le tableau estimatif des coûts comparés (tableau 2), certes très simplifié et fort rudimentaire, reprend les dispositifs professionnels antérieurement présentés dans ce papier de prises de représentation monoregard et multiregard, constitutives de visions esthétiques et de traces fort différentes (en regard fixe englobant/regard mobile/mono ou multicaptation). Ont été laissés volontairement de côté les salaires et droits d'auteurs des équipes technique et artistique de la partie théâtre, leurs montants pouvant varier considérablement selon de multiples facteurs : finalité de l'enregistrement, type et média de diffusion prévue, résultats de négociations multiples, etc. Retenons simplement que dans le cadre d'une mono ou d'une multicaptation élaborée pour une diffusion télévisuelle nationale, la moitié du budget est généralement affectée aux équipes artistiques et techniques du théâtre, ainsi qu'à ce dernier (location de la salle, frais généraux, etc.). L'autre moitié se voit attribuée aux équipes, aux moyens audiovisuels, à la structure de production, etc. (la « valorisation » de ces divers postes étant souvent fluctuante).

On peut noter le coût nul potentiel d'une monocaptation sans découpage technique, dès lors qu'elle fait appel à un smartphone par exemple, ou encore à un outil d'enregistrement automatique fixe en regard englobant. Lors d'une monocaptation multicaméra sans découpage, le dispositif normatif permet une économie remarquable, contrebalancé par un transcodage approximatif et souvent erroné des intentions de jeu et de mise en scène dans leur expression scénique. Autre enseignement, il s'avère en particulier qu'une multicaptation DMD pourra dans de nombreux cas se révéler moins coûteuse qu'une récréation, et même dans quelques cas de figure qu'une mono ou multicaptation à monodécoupage en régie vidéo mobile sur la durée la plus brève possible¹⁵. Cela étant, même si l'équipe

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

est très réduite, les coûts de main-d'œuvre demeurent élevés dans la multicaptation DMD du fait d'une préparation de l'enregistrement impliquant à dessein – et à rebours de la logique socio-technique de type industriel dominante – beaucoup de « temps de travail humain ».

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

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

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

5.2.1. Ingénierie audiovisuelle « retreinte » ou « étendue » ?

Dans tous ces dispositifs, quels degrés de *fidélité* à la topographie dynamique d'un spectacle, quelle *fidélité* dans l'opération délicate de traduction d'intentionnalités spécifiques, quelle *fidélité* dans le processus de transcodage créatif des différentes matérialisations « densifiées » d'un art dans un autre, dans la création audiovisuelle d'« effets de présence » corrélés ? Quelle *fidélité* dans le mouvement de transposition du processus vivant à la trace illusionnante, au plus près de l'original, offerte à l'activité

cognitive incessante de tout spectateur? Quelle fidélité à quelle intentionnalité spectatorielle selon le « profil utilisateur »? À côté de la réponse nécessaire liée à l'ingénierie technique « restreinte » qui exige la mise en œuvre de critères d'analyse spécifiques¹⁶, l'essentiel sur le pôle productif des traces audiovisuelles réside cependant toujours dans la nécessité d'une connivence réelle, d'une *résonance paradigmatique profonde*, entre le spectacle dans les intentionnalités accordées et croisées qui l'engendrent et le réalisateur et son équipe. Nécessité d'une écoute aiguisée, ouverte et attentive des flux sonores et visuels pour les travailler en direct, les affiner, les infléchir selon les ressentis immédiats perçus. Nécessité donc pour toute l'équipe de captation audiovisuelle d'œuvrer à se sentir parfaitement en phase, alignée, accordée avec le jeu théâtral, d'être en état d'ouverture perceptive maximale, et de « co-résonance paradigmatique » fine avec les multiples vibrations émanant de l'univers de jeu scène-salle. Nous rejoignons ici une conception de la technique plus « étendue » que son acception moderne habituelle, une « ingénierie » particulière qui intègre également l'humain dans sa propre définition¹⁷.

Il ne s'agit pourtant pas d'opposer dogmatiquement les différents types de traces plus ou moins « fidèles » et leurs variantes. Chacune trouve son utilité principale et sa pertinence dans des contextes différents en réponse à des attentes variées comme le suggère le tableau 3.

5.2.2. La trace vivante de théâtre

Ces orientations et perspectives finalisantes ne sont pas toutes si éloignées que cela de la recherche commune de la meilleure trace plurielle de l'événementiel théâtral, lequel par nature demeure irréductible et de toute évidence infilmable dans sa totalité organisationnelle. Les fidélités

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

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

potentielles sont multicontextualisées, relatives, dialogiques et mouvantes. En premier lieu, et l'on est toujours obligé d'y revenir à chaque instant, rappelons-nous que ce que l'on appelle « théâtre » émerge de la rencontre biologique et énonciative vécue de deux groupes d'humains selon une *praxis* tout à la fois virtuelle et réelle. Chaque groupe co-module systématiquement les rythmes de la représentation dans la rencontre et le partage des écoutes croisées de la scène et de la salle.

Tableau 3. Tableau prospectif de la finalité principale des principaux modes d'enregistrement du spectacle vivant

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

Le spectacle, c'est l'autopoïèse, et non la fiction scénique considérée isolément. La « fidélité » étendue à ce processus *tout à la fois* dans son intentionnalité, dans ses résonances, et aussi dans ses manifestations phénoménales, techniques et topographiques précises, constitue une problématique complexe. D'autant que, sauf à avoir vu le spectacle référentiel au préalable et faute de critères d'évaluation objectifs, il est

impossible de juger de la « fidélité » d'une trace, tant celle-ci travaille usuellement dans l'effacement de son travail de transposition. La notion de *fidélité* renvoie également comme évoqué précédemment à celles de sensibilité et de justesse.

Dans ce contexte « élargi », le concept de *fidélité étendue* du document audiovisuel peut-être défini comme l'opération de traduction visant à l'harmonisation – mise en consonance dans le jeu des résonances – de la trace en fonction de sa finalité et de l'autopoïèse théâtrale référente, dans l'alliance singulière, momentanée et performative de deux groupes d'humains, elle-même codéterminée par les intentionnalités couplées d'un auteur et d'un metteur en scène. Dans le cas d'une « recreation » sans public, ce concept voit son champ référentiel réduit aux présupposés de la seule fiction scénique. Il s'agit alors d'une *fidélité restreinte*. Est également proposé le concept parallèle de *fidélité topographique*, lequel ajoute aux définitions précédentes une exigence de « rendu » documentaire convaincant et précis des paramètres et conditions mêmes du spectacle théâtral appréhendé. L'œuvre qui en résulte dans le meilleur des cas prend alors nécessairement la forme d'une « trahison très fidèle », c'est-à-dire celle d'une fidélité relative, dynamique, créative, spontanée, intégrant le désordre et l'aléa dans son organisation. Et *trace vivante* pertinente à même de participer tant au divertissement spectaculaire des uns et des autres qu'à la finalité centrale, avec d'autres éléments, de la constitution d'une mémoire topographique qualitative, contextualisée, et créatrice de l'événementiel théâtral incarné.

6. Conclusion

Il est – et sera – toujours nécessaire de ne jamais perdre de vue le fait essentiel qu'en filmant du théâtre, on ne fait en réalité que filmer l'impossibilité de filmer du théâtre. Seul le moment présent – consubstantiel au spectacle vivant – existant comme espace au sein duquel peuvent se déployer les structures temporelles psychiques et matérielles dont les traces audiovisuelles font partie, on ne peut jamais filmer du théâtre sans faire tout autre chose, pour le meilleur ou pour le pire. Il est donc parfaitement illusoire de faire confiance aux seules traces de mono ou de multication pour en rendre compte. Sur le pôle de la « traduction » audiovisuelle et de ses dispositifs sociaux-techniques en constante

amélioration, voire en métamorphose¹⁸, et au-delà de la multiplicité potentielle des regards simultanés, de l'unicité à la pluralité : nécessité d'une vision, toujours singulière. Et pour relativiser et contrebalancer le pouvoir d'adhésion émotionnelle coproduit par les traces de théâtre, une approche médiatique « transversale », plurielle, multi-référentielle (incluant par exemple de multiples métadonnées contextualisantes) et « enrichie », dynamique et évolutive, serait susceptible à mon sens de donner à suggérer une « image juste » du spectacle et de dépasser le réel paradoxal que constitue le curieux projet d'une mémoire patrimoniale numérique du théâtre.

Cette démarche globale implique également de réintroduire l'humain – dans sa corporalité et le développement de ses capacités de distanciation et de vigilance – au centre de la réflexion (Bouchez, 2013), pour vraiment tirer profit de l'arborescence inouïe des réseaux numériques de communication locale et planétaire qui redistribuent en profondeur rôles, usages et finalités. Plus généralement, le besoin d'enregistrer une trace des pratiques humaines restera toujours sans nul doute une nécessité anthropologique fondamentale. Il y aura toujours, et pour de multiples raisons, à « garder mémoire », mais activement à l'aune de notre présent, sans renvoi irresponsable et ignorant à un futur projeté hypothétique (Bachimont, 2010, 308). Dans ce contexte, les dispositifs en pleine révolution technologique de captation documentaire des formes du réel, donc du « théâtre », donc des « grands acteurs », semblent promis à un très bel avenir. Ces formes en mouvements n'étant pas, comme nous l'avons vu, un « concept visuel », mais une expérience éactivement vécue entre deux assemblées d'humains selon un ensemble de règles et de codes partagés. Il convient ainsi de veiller à ne pas réduire arbitrairement tout vécu à une représentation. Le spectateur de la trace de son côté devrait apprendre à toujours mieux « éduquer son regard », première étape vers la mise en question de ses propres représentations. À l'heure d'Internet qui décuple les impatiences et crée ses nouvelles célébrités à grande vitesse, il s'agit là d'un choix de société, et plus encore de civilisation. Cela sous

18. Cf. pour l'aspect innovant de certains de ces dispositifs, Ronfard R., « Captation vidéo et analyse génétique du théâtre : l'informatique au service de la recherche théâtrale », B. Daussa-Pastor and M. Saumell, International Federation for Theatre Research, Jul 2013, Barcelone, Spain. Disponible à : <https://hal.inria.fr/hal-00841579/document> [page consultée le 06/01/2015].

peine d'actualisation inexorable d'une barbarie toujours latente en l'homme, dès lors que celui-ci agit et s'agite en toute ignorance des lois implacables qui l'animent de l'intérieur à de multiples niveaux (Laborit, 1979), au sein d'une complexité vertigineuse encore très peu appréhendée – ni même parfois soupçonnée – dans les scénarios et structures de pensées dominantes des sciences biologiques héritées du XIX^e siècle.

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

Bibliographie

- Alexandrescu L. (1995). Pourquoi et comment ? *Actes du 20^e Congrès International de la Société Internationale des Bibliothèques et des Musées des Arts du Spectacle. Documents et Témoignages des Arts du Spectacle*, Anvers.
- Aumont J. (2002). *Les théories des cinéastes*, Paris, Nathan.
- Bachimont B. (2013, septembre). La présence de l'archive : réinventer et justifier. *Philosophie, Technologie et cognition*, Intellectica, n°53-54, 2010. Disponible à : <http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00769664> (12/09/13).
- Banu G. (2005). Le théâtre et son ombre. *Du théâtre à l'écran*, Paris, CNT.
- Barraul J.-L. (1961). *Le phénomène théâtral*. Oxford, Clarendon Press.
- Bazin A. (1975). *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf.
- Biet C., Triau C. (2006). *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard.
- Benjamin W. (1935). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*. Sur : http://monoskop.org/images/archive/b/b1/20130112193812/Benjamin_Walter_Loeuvre_dart_a_lepoque_de_sa_reproduction_mechanisee.pdf
- Bouchez P. (11/2015, à paraître). Le « Spectacle des répétitions » : Ann Boleyn. *Processus mémoriels et geste créateur*, Presses Universitaires de Rennes.
- Bouchez P. (2014). Le chanoyu, cérémonie japonaise traditionnelle du thé, comme exemple d'éducation à la présence. *Art, interculturel et apprentissage des langues, Voix Plurielles*, vol. 11/1. Disponible sur : <http://brock.scholarsportal.info/journals/voixplurielles/index>
- Bouchez P. (2014). « Fluidités » individuelles et collectives pertinentes en contexte multiculturel d'apprentissage socionumérique. *TICE et multiculturalités : usages, publics et dispositifs*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy/Éditions Universitaires de Lorraine.
- Bouchez P. (2010). Re-présenter la représentation théâtrale : de la traduction complexe entre autopoïèse théâtrale et (trans)figuration audiovisuelle. *Actes du Colloque international francophone Complexité 2010. La pensée complexe : défis et opportunités pour l'éducation, la recherche et les organisations*. Lille. Disponible sur http://www.trigone.univ-lille1.fr/complexite2010/programme/A1.2-T_Bouchez.pdf.
- Bouchez P. (2007). *Filmer l'éphémère ; récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*. Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion.

- Bovet J., Larrue J.M., Mervant-Roux M. (2011). *Théâtre Public. Voix, Words, Words, Words*, n°201. Disponible sur : <http://theatrepublic.fr/theatrepublic-n%C2%B0201-%E2%80%93-voix-words-words-words/>
- Brook P. (1977). *L'espace vide, écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil.
- Domenach J.M. (1981). *Enquête sur les idées contemporaines*, Paris, Seuil.
- Eco U. (1979). *Lector in fabula*, Paris, Grasset.
- Gandhi V., Ronfard R., Gleicher M. (2014). Multi-Clip Video Editing from a Single Viewpoint. *European Conference on Computer Vision and Visual Media Production*, (CVMP), London, United Kingdom. Disponible sur : http://imagine.inrialpes.fr/people/vgandhi/CVMP_2014/
- Gantier S. (2014). *Contribution au design du documentaire interactif*. Thèse de doctorat, Université de Valenciennes.
- Giel O. (1997). Chassés-croisés entre théâtre et audiovisuel, à partir de l'histoire de la Comédie Française. *Le film de théâtre, Études et témoignages*, Picon-Vallin B. (Eds), Paris, CNRS Éditions.
- Laborit H. (1979). *L'inhibition de l'action*, Paris, Éditions Masson & Cie.
- Lapassade G. (1993). *La méthode ethnographique. Un exemple : l'ethnographie de l'école*, Disponible sur : <http://www.http://vadeker.net/corpus/lapassade/ethngr3.htm> (18 juin 2015).
- Le Moigne J.L. (1995). *Les épistémologies constructivistes*, Paris, PUF.
- Lioult J-L. (2004). *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*. Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.
- Maturana H., Varela. F. (1984). *The Tree of Knowledge*, Boston, New Science Library.
- Mervant-Roux M-M. (2011). Le son du théâtre. 3 Voix Words Words Words, co-dir. avec Bovet J. et Larrue J.-M., *Théâtre/Public* n° 201.
- Morillon L. (2008). Recueil et analyse des données en sciences humaines et sociales : un panorama. *Objectiver l'humain*, Paris, Hermes-Lavoisier.
- Morim de Carvalho E. (2007). *Variations sur le Paradoxe T.1 ; Paradoxes dans l'École de Palo Alto et les Cahiers de Valery*, Paris, L'Harmattan.
- Morin E. (1977). *La méthode*, t.1, *La nature de la nature*, Paris, Éditions du Seuil.
- Piault M-H. (2000). *Anthropologie et cinéma*, Paris, Nathan Université.
- Picon-Vallin B. (1997). *Le film de théâtre, Études et témoignages*, Paris, CNRS Éditions.

- Plassard D. (2004). Film de théâtre. *Dictionnaire International des Termes Littéraires*. <http://ditl.info/art/definition.php?Term=1839> (26/04/2004).
- Rey A. (1980). Le théâtre. Qu'est-ce que c'est ? *Le théâtre*, Paris, Bordas.
- Ronfard R. (2013). Captation vidéo et analyse génétique du théâtre : l'informatique au service de la recherche théâtrale. *Creative processes: genetic of performance*, International Federation for Theatre Research, Barcelone, Spain. Disponible sur : <https://hal.inria.fr/hal-00841579/document> (06/01/2015).
- Vitez A. (1981). Filmer le théâtre. Table ronde internationale du CNRS, *Cahiers théâtre Louvain*, n° 46, Louvain-la-Neuve.
- Tokitsu K. (2002). *Les Katas*, Méolans-Revel, Désiris.
- Varela F., Thompson E., Rosch E. (1993). *L'inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine*. Paris, Éditions du Seuil.
- Watzlawick, P., Helmick Beavin, J., Jackson D. (1972). *Une logique de la communication*, Paris, Seuil.