

Théâtre et vidéo **Une approche critique**

Katerina Thomadaki

Number 11, Spring 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28827ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Thomadaki, K. (1979). Théâtre et vidéo : une approche critique. *Jeu*, (11), 23–38.





situations/sociétés/signes

théâtre et vidéo: une approche critique *

Actuellement, l'utilisation de la vidéo en tant que document/transcription de spectacles de théâtre prend de plus en plus d'ampleur dans le champ de la recherche théâtrologique. La capacité du document vidéographique de reconstituer le mouvement et de capter la durée réelle du spectacle avec un minimum de coupures (les bandes ou les cassettes vidéo peuvent assurer un enregistrement ininterrompu de soixante minutes), ainsi que sa maniabilité font que la vidéo tend à être considérée comme le moyen de transcription de la représentation le plus complet jusqu'ici. Les diapositives ou les photos se donnent d'emblée comme des documents partiels. Quant au film Super 8 ou 16mm, il lui est reproché, d'une part, de ne pas pouvoir capter la totalité du déroulement du spectacle à cause de la nécessité technique de fréquents changements de bobines (durée d'une bobine Super 8: 2 à 3 min. environ, suivant la vitesse de la prise de vues et de la projection; durée d'une bobine 16mm: 11 min. au maximum) et, d'autre part, de présenter l'inconvénient de l'intervention du travail de laboratoire pour le développement.

Un mythe est ainsi en train de se créer autour du magnétoscope et de sa capacité de fournir une mémoire visuelle du spectacle. L'analyse critique qui suit a pour but de questionner ce mythe en mettant le doigt sur certains problèmes qui ont été laissés de côté dans l'enthousiasme de la découverte d'un nouveau moyen d'enregistrement de la représentation théâtrale. Il s'agira, d'une part, de situer les limitations techniques du support vidéo en regard de la fonction de documentation et, d'autre part, d'évoquer les problèmes d'écriture visuelle qui sont souvent éludés sous prétexte de la simplicité de l'enregistrement magnétoscopique.

* Ce texte est une version remaniée d'un exposé présenté dans le cadre du séminaire de troisième cycle de l'équipe "Théâtre Moderne" du Groupe 27 du C.N.R.S. dirigée par Denis Bablet. Le thème de cet exposé portait plus spécifiquement sur un document en vidéo cassette couleur (¾ de pouce) réalisé par l'équipe "Théâtre Moderne" en collaboration avec le SERDAV sur *la Classe morte* de Tadeusz Kantor.

Ayant auparavant assisté au spectacle *la Classe morte* de T. Kantor, dont j'ai gardé un vif souvenir, j'ai pu utiliser mon propre vécu de spectatrice comme une référence de base pour toutes mes observations sur le document vidéo que l'équipe '«Théâtre Moderne»¹ du Groupe 27 du C.N.R.S. en avait tiré.

Par ailleurs, mon point de vue de metteur en scène et surtout de cinéaste expérimental travaillant à partir de la rupture des codes du langage massmédiateur de l'image m'a particulièrement sensibilisée aux pièges tendus sur le plan de l'écriture visuelle par le support vidéo. En effet, la spécificité de ce support tend à être nivelée de par son usage télévisuel. Mes propres recherches sur la transcription d'«actions» en vidéo et en film m'ont amenée à considérer les spécificités du support comme la matière première à partir de laquelle des écritures *autres* (que celle des média de masse) sont possibles.

J'ai cru utile de garder les renvois au document sur *la Classe morte*, bien qu'il soit inconnu aux lectrices et aux lecteurs; ceci non seulement pour préciser au maximum mes positions, mais aussi parce que ce document me paraît exemplaire de la direction dans laquelle sont habituellement réalisés les enregistrements vidéo à partir de spectacles.

de l'écart inévitable entre la représentation théâtrale et sa transcription magnétoscopique

Le magnétoscope est conçu et construit à partir des deux sensorialités dominantes: la vue et l'ouïe. Il est vrai que ces deux sens nous apportent à distance un maximum d'informations sur la représentation théâtrale. Il n'empêche que ces informations restent partielles puisque les procédés perceptifs mis en jeu pendant la représentation impliquent la totalité des sens et des mécanismes mentaux. La globalité perceptive est alors assurée par des échanges permanents entre les différentes sensorialités qui s'interforment.

Si «le théâtre rend possibles les interférences d'une multiplicité de perceptions» (Michel Bernard), la transcription vidéographique de la représentation réduit la globalité perceptive à une abstraction bisensorielle. Seuls l'image et le son sont enregistrés (ou plutôt, il y a tentative d'enregistrement uniquement de l'image et du son). Tout ce qui est perceptible au-delà du visuel et du sonore n'est pas transcribable.

La «température de la représentation», la «densité de l'air», les «pulsations», la «circulation d'énergie» entre acteurs et spectateurs, toute la communication qui passe par la peau et sur laquelle se construit l'impact corporel global du spectacle n'est pas transcribable. Le spectateur ou la spectatrice de la bande vidéo se trouve donc d'emblée dépourvu/e d'un réseau d'informations essentielles pour la perception du spectacle.

La transcription vidéographique altère radicalement l'événement théâtral. L'intervention d'un médium «froid», «abstrait», technologique produit une image de la représentation qui n'a plus rien à voir avec le caractère «chaud», concret, non transposé, non

1. L'équipe «Théâtre Moderne», dirigée par Denis Bablet, s'est récemment penchée sur la question importante de l'enregistrement magnétoscopique de la représentation théâtrale et a déjà réalisé plusieurs documents. Conscients des problèmes que soulève la documentation audiovisuelle de la représentation, les membres de l'équipe ont aussi organisé une confrontation sous forme d'un vaste panorama de films et de bandes vidéo de et sur le théâtre, présenté dans le cadre du Festival d'Automne à Paris en 1977 sous le titre «Caméras/Théâtres». Cette manifestation, unique à ce jour, a permis des comparaisons entre des approches très diverses de la transcription filmique et vidéographique en fournissant un riche matériel de réflexion sur la question.

médiatisé de la représentation *in vivo*. La représentation enregistrée devient objet mis en boîte². Boîte-enfermement, enregistrement-conservation, le procédé magnéto-copique conserve et enferme l'événement théâtral qui est par définition (relativement) transitoire et ouvert. Évidemment, la re-présentation est déjà un événement re-produit et conservé par la répétition. Mais cette reproduction reste du domaine du vivant, de l'altérable. Tandis que la reproduction mécanique est du domaine de l'arrêté, du clos, du définitivement figé.

Par ailleurs, la communication à deux sens (spectacle — public) qui différencie l'événement théâtral des spectacles à médiation technologique est abolie par la loi de la séparation et de la non-réponse qui régit les média — les média étant «ce qui interdit à jamais la réponse, ce qui rend impossible tout procès d'échange» (Jean Baudrillard). Les réactions des spectateurs et des spectatrices du document vidéo ne sont pas *constituantes* du spectacle comme celles du public de la représentation *in vivo*. Il y a donc emprisonnement, pétrification de l'événement théâtral par une image qui simule la vie mais qui en même temps l'annule. Le document obtenu par un médium de type mécanique dénature la donnée représentation, le *hic et nunc* théâtral se trouvant soudain «objéfié» et pris au filet d'une reproduction électronique. Ce procédé de transcription concrétise le heurt et la contradiction fondamentale entre deux genres de spectacle: le spectacle vivant et le spectacle de médiation technologique. C'est le postulat historique du conflit entre deux ères de civilisation.

Ces remarques pourraient également concerner la transcription filmique du spectacle. Néanmoins, l'enregistrement au magnéto-copie, de par ses limitations techniques qu'on évoquera par la suite, pousse à l'extrême ce sentiment de mutilation du réel. La frustration devant le manque d'informations est sûrement plus grande devant l'image vidéo que devant le film.

limitations techniques de la vidéo en tant que moyen d'enregistrement de la représentation théâtrale

Une utilisation précise de la vidéo est mise en question ici: celle de l'enregistrement du spectacle théâtral. Sinon le mot «limitations» n'aurait pas de sens. On pourrait employer «spécificités» à la place. Les spécificités d'un support ne deviennent des limitations qu'à partir du moment où il est utilisé contre ses données de base. Comme si on essayait de jouer un concerto pour violon et cordes sur un harmonica.

L'image électronique, surtout celle de la vidéo légère, du fait de sa simplicité constitutive, semble procéder par soustraction et par abstraction plutôt que par équivalence. Elle fonctionne à partir d'unités visuelles plutôt qu'à partir de synthèses. Elle se trouve mal à l'aise confrontée à de grands espaces et des plans d'ensemble, mais triomphe dans les gros plans par sa capacité de dénuder et de mettre en distance l'intimité. Elle acquiert sa force comme outil de démontage et de commentaire plutôt que comme moyen de préservation de la globalité d'un événement³.

2. Comme le remarquait aussi Gilbert David lors du séminaire de l'équipe «Théâtre Moderne», évoquant par ailleurs le problème de l'insertion des documents vidéo réalisés à partir de spectacles de théâtre dans le circuit de diffusion télévisuelle (ceci ne concernant pas les documents réalisés par l'équipe «Théâtre Moderne» qui sont réservés exclusivement aux chercheurs du groupe).

3. Signalons les recherches de nombreux plasticiens et plasticiennes du «vidéo art» qui travaillent sur la spécificité du support vidéo en concevant leurs travaux à partir de la temporalité spécifique de l'image vidéo, en explorant des possibilités comme l'immédiateté de la retransmission (ce qui permet la perception simultanée de l'action *in vivo* et de son image), en réalisant des vidéo-environnements, etc.



La Classe morte de Tadeusz Kantor.

En ce sens, le projet de créer des documents vidéo sur des spectacles aussi complexes et rigoureusement structurés que *la Classe morte* apparaît en contradiction avec le support vidéo, surtout si celui-ci est utilisé dans l'esprit d'un film traditionnel linéaire et monoécranique.

L'avantage apparent de la vidéo de capter la continuité de l'action scénique est contredit par des limitations importantes au niveau de la qualité de l'image — notamment, des limitations qui portent sur les dimensions de l'écran, la définition, la profondeur de champ, la couleur.

le petit écran

L'écran du moniteur vidéo découpe un fragment rectangulaire de la totalité du perçu visuel. L'espace du spectacle y apparaît comprimé, le cadrage devient étouffant. À cause des dimensions de l'écran, il y a évacuation presque totale du phénomène de la vision latérale. La tranche visuelle enregistrée est beaucoup plus restreinte que celle inscrite sur l'écran filmique où la vision latérale subsiste, même si elle est très réduite par rapport à la perception de l'espace réel du spectacle. En vidéo, on pourrait parler d'une diminution *coercitive* du champ visuel.

Ceci devient particulièrement sensible lorsque la vidéo n'est pas un énoncé en elle-même, mais se réfère à un spectacle de théâtre, donc à une composition complexe d'événements qui se déroulent à une échelle spatiale dépassant de loin la bidimensionalité rétrécie du petit écran.

la définition

L'image électronique est une mosaïque de points clairs et de points sombres aux contours mobiles, constamment en formation, esquissés par le faisceau cathodique. Sa définition a une structure lignée: elle dépend du nombre de lignes d'analyse horizontales qui composent l'écran (plus élevé le nombre de lignes, plus nette l'image). Dans la vidéo légère, le nombre de lignes varie de 300 à 450; dans la vidéo de télédiffusion, il atteint 625 lignes. S'il fallait comparer, pour avoir une définition équivalente à celle de l'image 16mm, l'image vidéo devrait être composée d'à peu près 1025 lignes.

Le manque de définition adéquate fait que l'image vidéo n'a pas l'épaisseur que donne le grain et la dynamique lumineuse des images sur film. Le caractère instable et flou des contours et l'émission lumineuse du petit écran contribuent à une abstractisation de l'image électronique.

la profondeur de champ

Dépourvue d'angle optique, la caméra vidéo ne capte pas la profondeur de champ. Sur l'écran, l'image électronique est par définition bidimensionnelle, plate, et par là, incapable de reconstituer l'illusion de la perspective⁴.

Cette caractéristique de la vidéo peut avoir des conséquences graves sur l'enregistrement et la perception de l'espace du spectacle, particulièrement si celui-ci ne présente pas de différenciation importante au niveau des couleurs et des volumes — si, par exemple, il utilise des monochromies, des fonds unis, peu de constructions, des éclairages diffus, etc., comme ce fut le cas pour *la Classe morte*.

Il serait possible de remédier un peu à cette restriction, si on avait la possibilité d'éclairer au maximum pour obtenir une mise au point relativement étendue et, de ce fait, un effet de profondeur. Mais l'augmentation des éclairages pendant la représentation est loin d'être une solution satisfaisante puisqu'elle constitue une intervention de la vidéo sur le déroulement de l'événement théâtral. Une telle intervention risquerait de fausser les données réelles de la représentation et d'influer négativement sur le jeu des acteurs.

la couleur

Malgré la haute technicité des procédés électroniques de reconstitution de la couleur, l'information colorée sur le petit écran présente de considérables décalages par rapport aux couleurs originales, ce qui peut nuire à la valeur documentaire de la vidéo. De plus, suivant les moniteurs, on peut repérer des dominantes chromatiques qui risquent d'altérer les colorations originales de la scénographie et des costumes. Ce danger est encore accentué par les copies de documents vidéo. Par exemple, le noir de l'espace et

4. Pourtant, comme les mass média sont toujours hantés par le vieux rêve alchimique des inventeurs du cinéma, c'est-à-dire de parvenir à l'imitation intégrale du monde extérieur, des «perfectionnements» techniques — comme l'accroissement du nombre de lignes de définition, la vidéo sur grand écran, les «écrans passifs» à haute définition: "une image de télévision qui est non pas une émission de lumière mais une réception modulée de la lumière ambiante comme l'est une page d'une revue" (Jean-Pierre Beauviala) — tendent à insérer la vidéo dans la course à l'image parfaitement illusionniste à laquelle s'appliquent déjà la photo et le cinéma dominants.

des costumes qui est un élément très important dans l'esthétique et la symbolique de *la Classe morte* perd sur l'image vidéo son caractère absolu et dégénère en demi-teintes de gris et de verts.

Aux limitations qu'on a relevées au niveau de l'image, il faudrait ajouter les insuffisances de son. Sur le plan auditif, il y a également détachement d'une tranche sonore (suivant les capacités et l'emplacement du micro), donc rétrécissement de la globalité du perçu acoustique. Certains sons sont magnifiés, d'autres totalement éludés. Ainsi, il peut y avoir surévaluation ou dévalorisation involontaires des données sonores de la représentation. D'autre part, le cadrage restrictif du petit écran élargit le champ sonore «off», ce qui conduit à entendre souvent des sons dont la source n'apparaît pas sur l'image et qu'on n'arrive pas à identifier. Le manque de simultanéité des références visuelles et sonores peut déformer la perception des dialogues, des bruits ou de la musique et nuire à la lisibilité du spectacle.

le problème de la sélection de l'information

En vidéo, le problème de la sélection (donc aussi de l'élimination) des informations se trouve accentué par les restrictions spatio-sonores imposées par le cadrage et par le micro. Le cadrage extrêmement rétréci produit un effet de cache, une occultation manifeste d'une grande partie du visible de la représentation. De plus, lorsque la caméra bouge, elle découpe encore l'espace et rend perceptible l'exclusion d'un champ visuel vaste au profit de la concentration sur un fragment. En même temps, les zooms, dont les opérateurs vidéo abusent habituellement, dirigent l'attention vers des points précis et rendent la caméra directionnelle.

Le cadrage et le son sont sélectionnés définitivement par le réalisateur/opérateur lors de la prise de vues. Dans les vidéo-documents, il n'y a presque pas d'intervention a posteriori (montage, mixage, etc.). Il est évident que des spectatrices ou des spectateurs différents sélectionneraient des informations différentes durant le même spectacle. Il est aussi évident qu'étant donné le caractère polyvalent des événements scéniques et la lourdeur du mouvement mécanique de déplacement du cadre en vidéo, le pourcentage des informations non sélectionnées est particulièrement élevé.

Démuni de toute possibilité d'intervenir dans les choix de l'opérateur (frustration du désir de regarder ailleurs et autrement), le spectateur du document vidéo se trouve confronté non pas au spectacle, mais à une sélection d'informations réalisée par l'opérateur.

« Tout document filmé est point de vue filmé » Christian Zimmer

regard et écriture visuelle en vidéo: le mythe de l'objectivité

La notion de document présupposerait la notion d'objectivité. Lorsque la vidéo est utilisée comme document sur un spectacle, la prise de vue se veut «objective». Dans son texte sur l'utilisation du magnétoscope, Johnny Epstein affirme: "L'enregistrement au magnétoscope doit être fait de telle manière qu'il n'ajoute rien à la représentation. L'opérateur, le monteur, etc... ne doivent pas chercher à faire oeuvre personnelle par des effets de cadrage ou de montage qui interposeraient entre le spectacle et son image des éléments relevant d'un autre art. Il s'agit de réaliser un document scientifique qui serve non seulement de mémoire visuelle, mais aide à découvrir les structures de la



La Classe morte de Tadeusz Kantor.

représentation»⁵. En d'autres termes, le réalisateur et l'opérateur devraient s'abstenir de toute intervention d'ordre esthétique au niveau du support et adopter un regard et une écriture visuelle *neutres*.

Mais est-ce possible de ne pas interposer entre le spectacle et son image des éléments relevant d'un autre art, puisque le support même utilisé pour l'enregistrement relève d'un autre médium qui possède ses propres principes esthétiques? Entre le spectacle et son image s'intercale un relai supplémentaire, un «transformateur esthétique» défini par les spécificités techniques du support vidéo. L'image du spectacle ainsi fournie n'est qu'une *fonction* du support vidéo. Sur le plan de l'information, cette image ajoute des détails qu'on ne perçoit pas nécessairement pendant la représentation et omet une multitude d'effets d'ensemble. En ce sens, elle fonctionne sur le plus et le moins plutôt que sur l'équivalence.

Et comment peut-on exiger un regard neutre, impersonnel, «scientifique»? Étant donné que tout regard est informé et façonné culturellement, il ne peut exister de prise de vue

5. Voir Jonny Ebstein, "L'Utilisation du magnétoscope", in *les Voies de la création théâtrale*, Tome 4, études réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, p. 315.

objective et neutre ni au niveau de la sélection de l'information (*que* regarder), ni au niveau de l'écriture visuelle (*comment* regarder). Le sujet réalisateur ou/et opérateur qui détermine la démarche visuelle ne peut pas être éliminé. Il peut seulement être refoulé par une tentative de s'impersonnaliser. C'est alors qu'on voit émerger non pas une écriture visuelle neutre, mais ce que la tradition du langage mass-médiatique a déterminé comme écriture neutre. On se retrouve par exemple dans quelques techniques du cinéma direct: tentative de capter en «direct» la parole et le geste au moyen d'un matériel synchrone, tentative d'identifier le temps du filmage au temps réel, celui de l'événement filmé, tentative de respecter l'unité spatio-temporelle du filmé, tendance à abolir les opérations qui suivent le tournage (montage, mixage, autres procédés). Dès lors, on n'est pas loin des choix du cinéma narratif-industriel-illusionniste tels qu'ils ont été pratiqués par le néo-réalisme italien ou par l'ensemble du cinéma qu'André Bazin considérait comme exemplaire dans sa «théorie du langage cinématographique fondée sur l'hypothèse de son réalisme ontogénétique».

Il faudrait peut-être ici insister sur le fait qu'en ce qui concerne la vision, l'emprise des mass-média est presque totale dans les sociétés technologiques. On assiste à une standardisation du regard qui doit beaucoup à la conception dominante du «réalisme illusionniste» cultivé par les grands média de l'image⁶. Cette conception de l'image a été entièrement démontée et mise en crise par les pratiques du cinéma indépendant expérimental.

Mais examinons de plus près les choix d'écriture visuelle opérés par le réalisateur et l'opérateur du document vidéo sur *la Classe morte*:

1. enregistrement continu

L'enregistrement est continu, sa durée coïncidant presque avec celle du spectacle. Il n'y a en fait qu'une seule coupure nécessitée par le changement de cassette. En termes cinématographiques, on dirait qu'il s'agit d'un long plan séquence. Il n'y a pas d'intervention de montage. Cette tentative d'instaurer une continuité temporelle coïncidant avec celle (hypothétique)⁷ du réel enregistré renvoie au genre dominant d'écriture visuelle que le cinéma illusionniste a systématiquement exploitée depuis ses débuts, en vue de créer une «impression de réalité». Si le montage taille, tranche des morceaux dans la réalité, l'élimination du montage serait une tentative de restituer le réel par la «continuité». On est proche du principe du «réalisme temporel d'un cinéma sans montage» et du «respect de la continuité de l'espace dramatique et de sa durée» (André Bazin).

Mais ce principe transplanté à la vidéo semble s'opposer à la constitution technique de base de ce support. Dans le cinéma industriel, l'esthétique du plan séquence, de la minimalisation du montage et de l'insistance sur la reconstitution de l'impression de continuité de la réalité s'accompagne de la mise en valeur de l'effet de la profondeur de champ (voir l'exemple classique de *Citizen Kane* de Orson Welles). Le format du cinéma

6. J'ai eu l'occasion d'aborder ce problème dans un article intitulé «Cinéma expérimental et création féminine» écrit en collaboration avec Maria Klonaris. Voir *Dix ans après mai 68 — Aspects du cinéma de contestation, Cinémaction I*, no hors série de *Écran 78*, pp. 86-89.

7. Les «moyens mis en œuvre pour transformer le phénomène de la discontinuité énergétique en continuité (...) (sont) si puissants qu'ils peuvent façonner notre perception, notre pensée, de sorte qu'elles n'appréhendent les événements qu'en termes de continuité» (Claudine Eizykman, *La Jouissance-cinéma*, Paris, Union générale d'Éditions, 1976, p. 112).

industriel, le 35mm, se prête à cette approche «non morcellisante» de l'événement de par ses données techniques: grand angle, grain fin permettant une définition importante et, par là, acuité de la profondeur de champ. Au contraire, la vidéo, dont les données techniques vont dans un tout autre sens, résiste à cette approche. Le projet de capter l'unité (dans la multiplicité) spatio-temporelle du spectacle s'avère utopique. En fait, la capacité de la vidéo d'enregistrer de longues séquences n'est qu'un piège: elle crée la fausse impression d'une *équivalence* avec l'événement enregistré qu'aucune autre caractéristique technique de la vidéo ne semble soutenir. (L'image bidimensionnelle de la vidéo passe déjà à côté du principe de la perspective qui sous-tend le développement technique de la photographie et du cinéma industriels. De par sa spécificité, la vidéo ne se prête pas à l'exploitation de la notion de «ressemblance»).

2. caméra immobile, objectif mobile

La caméra est installée sur pied dans une tentative d'emprunter le point de vue d'un spectateur. Elle est installée *devant* le spectacle, à l'écart et en recul de l'espace réservé au jeu. Par ce choix, elle se veut *témoin* de l'événement théâtral.

Cette position frontale pourrait garantir une certaine «objectivité» si la fixité concernait aussi la prise de vues et pas uniquement l'installation de la caméra. On pourrait imaginer une caméra qui cadre la totalité de l'espace du jeu et qui l'enregistre sans modifications de cadrage pendant toute la durée de la représentation. Évidemment, compte tenu du support, une prise de vue fixe au plan d'ensemble présenterait des problèmes au niveau de la qualité de l'image. Mais, au moins, elle serait conforme à l'exigence de "neutralité".

Dans le cas du document sur *la Classe morte* la fixité de l'installation de la caméra est annulée par la mobilité constante de l'objectif. On y distingue deux types de mouvements: les panoramiques verticaux ou horizontaux et les zooms-changements de focale. Ces deux mouvements, qui sont les seuls autorisés par la caméra vidéo installée sur pied, semblent en premier lieu motivés par une volonté de remédier aux limites spatiales du cadrage, ainsi qu'aux insuffisances de définition et surtout de profondeur de champ.

Ces mouvements, très fréquents, sont particulièrement apparents. À l'opposé de la vitesse du mouvement physique de l'oeil où, lorsqu'on détourne le regard, le mouvement d'un point d'attention à un autre ne s'inscrit pas dans la mémoire visuelle, la lourdeur du mouvement mécanique de la caméra vidéo tend à fixer les passages de transition d'un cadrage à un autre. Ces passages ont une inscription visuelle aussi présente que les points où l'attention est portée.

La perception de l'unité spatio-temporelle du spectacle est empêchée par les panoramiques continuels et les changements de focale (va-et-vient du «plan rapproché» au «plan américain», «moyen» ou «d'ensemble»). Dans le spectacle, il y a mouvement à l'intérieur d'un espace immobile, fixe. Sur l'image vidéo, l'espace est défini par le cadrage qui, lui, se trouve en mobilité constante. Au mouvement du spectacle *s'ajoutent* (se substituent presque) les déplacements du cadrage.

L'hétérogénéité de la prise de vues donne au document vidéo l'aspect d'un assemblage de moments de la représentation, à la limite même d'un montage sans collages d'*extraits* de l'unité physique du spectacle. Ainsi, le projet de capter l'unité spatio-temporelle se trouve annulé.

3. le biais de la spontanéité

Sur le plan du rythme, de la fréquence, de la durée, de la direction, les mouvements de la caméra sont irréguliers, apparemment non organisés, non structurés. Ils semblent traduire une volonté de participation émotionnelle au spectacle. Les zooms rapides sur une personne qui prend soudain la parole ou qui fait une action frappante ont l'air de réactions/réflexes à ce qui a pu attirer l'attention de l'opérateur à chaque instant du spectacle. Les mouvements de la caméra témoignent des déplacements de l'attention de l'opérateur. Essayant d'adopter un regard conforme à l'attention spontanée du spectateur, l'opérateur suit le cours de ses propres réactions sensorielles/émotionnelles: les mouvements rapides et les zooms en sont les traces.

Ainsi la notion de sujet et de personnalisation que l'approche scientifique voudrait à priori écarter se réinstalle cette fois-ci par le biais de la spontanéité dans la prise de vues. Reste à se demander de quelle spontanéité il s'agit et quelle est la spontanéité du regard que peut autoriser un support technologique simple et un matériel lourd. Sans doute s'agit-il là d'une «spontanéité» déjà confinée dans un abécédaire de mouvements qui ne peuvent traduire que des impulsions primaires. Par exemple:

zoom rapide — instant de la forte participation, désir de rattraper un moment déjà perdu;

balayages plutôt lents — attention flottante;

zooms et balayages immotivés — peur de l'immobilité de l'objectif, peur d'ennuyer les spectateurs du document, etc.

Cette approche spontanéiste fait que le document ainsi réalisé apporte, plus qu'un témoignage sur le spectacle, un témoignage sur le regard du sujet/opérateur.

le rapport filmant/filmé et la représentation de la représentation

Par l'enregistrement vidéographique l'événement théâtral re-présentant se trouve représenté. Cette représentation au deuxième degré nous ramène au problème irréductible du document vidéo sur la représentation théâtrale, qui est, à mon avis, celui de l'*analogie* (et non de la similitude) entre la chose représentée et sa représentation sur l'écran. Plutôt que de tenter une neutralité (impossible) du regard sous prétexte de scientificité, il serait peut-être plus fructueux de rechercher des analogies possibles entre l'écriture théâtrale du spectacle et l'écriture vidéo du document.

Pour reprendre l'exemple de *la Classe morte*, à mon avis, l'insuffisance du document vient de la discordance qui existe entre l'écriture de la chose représentée et celle de sa représentation. Le spectacle théâtral est basé sur une structuration méticuleusement réfléchie et une organisation esthétique rigoureuse, tandis que la vidéo part d'une attitude spontanéiste — les prises de vues sont presque improvisées sur place. Ce qui fait que la dialectique orchestrée qu'on trouve dans le spectacle entre structuration et éclatement de structures, entre accumulation et dispersion, entre éclat et usure ne trouve aucun équivalent dans l'écriture visuelle du document vidéo.

D'autre part, les antinomies mouvement/immobilité, son/silence, centre/côtés, pleins/vides sur lesquelles se construit le spectacle sont supprimées par une écriture qui valorise constamment le mouvement, le son, le centre, les pleins au détriment de l'immobilité, du silence, des côtés, des vides. (On ne peut s'empêcher de discerner dans ces choix la charge culturelle de l'esthétique occidentale dominante propagée par les média



JÓZEF
WGRZDABII

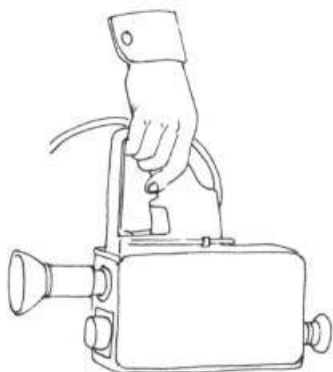
+

JÓZEF
WGRZDABII

JÓZEF
WGRZDABII

LA VIDÉOGRAPHIE À LA PORTÉE DE TOUS

© Michael Goldberg



Livre disponible à : "Le Groupe d'intervention vidéo",
3963 Saint-Denis, Montréal.

de masse et par tous les conditionnements de la pédagogie de la vision). Les séquences répétitives qui rythment le spectacle ne sont jamais enregistrées de façon identique, bien qu'elles soient *jouées* de façon identique. L'automatisme, qui est une des caractéristiques-clés du jeu des actrices et des acteurs, est ainsi annulé par une écriture exempte de toute discipline. Le traitement de la durée à l'intérieur du spectacle (changements de rythmes, arrêts, etc.) est brouillé à cause de la mobilité arbitraire de la caméra. Le rythme du spectacle se trouve ainsi submergé par le rythme de l'enregistrement que définissent les mouvements continuels de l'objectif. Le divorce entre la mise en scène théâtrale représentée et sa représentation écranique finit par déformer l'objet de l'observation.

pour conclure

Certes, comme repère audiovisuel, la vidéo peut être un outil utile et apporter quelques réponses au problème jusqu'ici insoluble qui pèse sur la recherche théâtrologique: celui de la notation du jeu théâtral.

Éventuellement, elle peut servir plus aux personnes connaissant déjà un spectacle qu'à celles qui ne le voient qu'à travers le document vidéo (il est caractéristique que les participant/e/s du séminaire qui n'ont connu *la Classe morte* qu'à travers la vidéo ont eu des réactions qui allaient de l'indifférence à l'exaspération, tandis que celles et ceux qui avaient vu le spectacle *in vivo* estimaient unanimement qu'il s'agissait là d'une expérience bouleversante).

Pour situer la vidéo en fonction de ses données techniques, on dirait modestement que c'est un document de plus à côté des photos, des diapositives, des dessins, des notes. Un document parmi d'autres, moins complet qu'il en a l'air à première vue. Tout compte fait, peut-être moins intéressant que le film Super 8 sonore qui pourrait avec une prise de vues au moins double et un montage attentif couvrir toute la durée de la représentation tout en présentant une image plus riche en informations (mais le coût en serait considérablement plus élevé que celui de la vidéo-cassette $\frac{3}{4}$ de pouce).

Remarquons qu'il y a des spectacles qui se prêtent à l'enregistrement vidéo plus que d'autres: par exemple, des spectacles qui utilisent des données minimales. D'autres qui peuvent se prêter à une écriture visuelle spontanéiste (c'était le cas d'un spectacle de rue du Bread and Puppet Theatre enregistré également par l'équipe «Théâtre Moderne»). Par ailleurs, la vidéo peut être un outil très approprié à l'enregistrement d'exercices au cours de l'entraînement ou des répétitions.

Mais si on tient à l'enregistrement magnétoscopique d'événements théâtraux complexes, on pourrait envisager d'autres solutions. On pourrait, par exemple, concevoir un document constitué de plusieurs images prises de différents angles et émises simultanément par plusieurs moniteurs. Dans cette vision multi-écranique, chaque écran fonctionnerait comme une unité (à condition que les prises de vues soient fixes ou conformes aux structures du déroulement du spectacle). Ainsi la complexité du spectacle serait restituée *par analogie*, d'une manière qui ne forcerait pas les spécificités du support mais, au contraire, les intégrerait.

katerina thomadaki

Bibliographie

- Baudrillard (Jean). — *Pour une critique de l'économie politique du signe* (Paris, Éditions Gallimard, collection «Tel», 1972).
- Baudry (Jean-Louis). — «Le dispositif», *Communications* 23, no spécial *Psychanalyse et cinéma* (Paris, Seuil, 1975).
- Bazin (André). — *Qu'est-ce que le cinéma?* Tome 1, *Ontologie et langage* (Paris, Éditions du Cerf, collection «7e Art», 1958).
- Bergala (Alain), Henry (Jean-Jacques), Toubiana (Serge) et Rosenberg (Suzanne) pour le no 286. — «Aux deux bouts de la chaîne» (Entretien avec Jean-Pierre Beauviala), *Cahiers du Cinéma*, nos 285 (février 1978), 286 (mars 1978), 287 (avril 1978), 288 (mai 1978).
- Bernard (Michel). — «La perception dans la pratique théâtrale ou théâtralité et théâtralisation de la perception». Cours de 3e cycle à l'Institut d'Études Théâtrales de l'Université de Paris III, 1978.
- Cinéma: théorie, lectures*. Textes réunis et présentés par Dominique Noguez, No spécial de la *Revue d'Esthétique* (Paris, Klincksieck, 1978).
- Communications* 15, *Analyse des images* (Paris, Seuil, 1970).
- Communications* 21, *La télévision par câble* (Paris, Seuil, 1974).
- Comolli (Jean-Louis). — «Technique et idéologie», *Cahiers du Cinéma* nos 229 (mai 1971), 231 (août-septembre 1971), 233 (novembre 1971), 234-235 (décembre 1971/janvier-février 1972), 241 (septembre-octobre 1972).
- Ebstein (Jonny). — «L'utilisation du magnétoscope», *Les Voies de la création théâtrale*, Tome 4, Études réunies et présentées par Denis Bablet et Jean Jacquot (Paris, Éditions du Centre National de Recherche Scientifique, 1975).
- Eizykman (Claudine). — *La Jouissance-cinéma* (Paris, Union Générale d'Éditions, collection «10/18», 1976).
- Huser (France). — «La vidéo et le temps», *Voir, entendre, Revue d'Esthétique* 1976 / 4 (Paris, Union Générale d'Éditions, collection «10/18»).
- Kantor (Tadeusz). — *Le Théâtre de la Mort*. Textes réunis et présentés par Denis Bablet (Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977).

- Klonaris (Maria), Thomadaki (Katerina). - « Cinéma expérimental et création féminine », *CinémAction 1, Dix ans après mai 68, Aspects du cinéma de contestation*, n° hors série de *Écran 78* (mai 1978).
- Marcorelles (Louis). - *Une esthétique du réel, le cinéma direct* (Paris, Unesco, 1963).
- Marsolais (Gilles). - *L'aventure du cinéma direct* (Paris, Seghers, collection « Cinéma Club », 1974).
- Mc Luhan (Marshall). - *Pour comprendre les média*. Traduit de l'anglais par Jean Paré (Paris, Mame/Seuil, collection "Intuitions", 1968).
- Metz (Christian). - *Essais sur la signification au cinéma* (1-1968 et 11-1973, Paris, Klincksieck).
- Noguez (Dominique). — « Qu'est-ce que le cinéma ~~expérimental~~? Sa situation en France », *Une Histoire du Cinéma*, catalogue de l'exposition conçue par Peter Kubelka. (Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, 1976).
- Youngblood (Gene). - *Expanded Cinema* (New York, E.P. Dutton & Co, 1970).
- Zimmer (Christian). - *Procès du spectacle* (Paris, Presses Universitaires de France, collection « Perspectives Critiques », 1977).