



COMÉDIE
FRANÇAISE



PATHE LIVE

DOSSIER PÉDAGOGIQUE



FILMER
ROMÉO ET JULIETTE
À LA COMÉDIE-FRANÇAISE

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

Jean-Luc GODARD

SOMMAIRE

2

- I.** L'ÉPREUVE DE L'ÉPHÉMÈRE : CAPTER LE SPECTACLE VIVANT
p.3

- II.** LA COMÉDIE-FRANÇAISE, LE CINÉMA ET LA TÉLÉVISION
AU FIL DE LEURS RENCONTRES
p.5

- III.** DON KENT : « LE RÉALISATEUR EST UN TRADUCTEUR »
p.8

- IV.** ÉRIC RUF : « LA MÉMOIRE DU SPECTACLE
S'EN TROUVE AUGMENTÉE »
p.11

- V.** LE THÉÂTRE DANS UN FAUTEUIL... DE CINÉMA !
DE LA PRÉPARATION DU TOURNAGE À
LA RETRANSMISSION EN DIRECT
p.14

- VI.** LE THÉÂTRE FILMÉ EN DÉBAT
p.18

I. L'ÉPREUVE DE L'ÉPHÉMÈRE : CAPTER LE SPECTACLE VIVANT

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

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

fois à trouver, et les choix qui sont faits par le réalisateur découlent d'un long travail de préparation en amont. C'est la raison pour laquelle certains metteurs en scène de théâtre travaillent de façon privilégiée avec un réalisateur, dont ils apprécient le regard et la manière de filmer. Jérôme Deschamps a ainsi l'habitude de travailler en toute complicité avec Dominique Thiel (*Un fil à la patte*) comme Patrice Chéreau avait celle de travailler avec Stéphane Metge (*Phèdre, Dans la solitude des champs de coton*).

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

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



© Yann Tacher

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

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

récemment dans *Les Damnés* d'Ivo van Hove, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon, puis en Salle Richelieu.

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

QUESTIONS

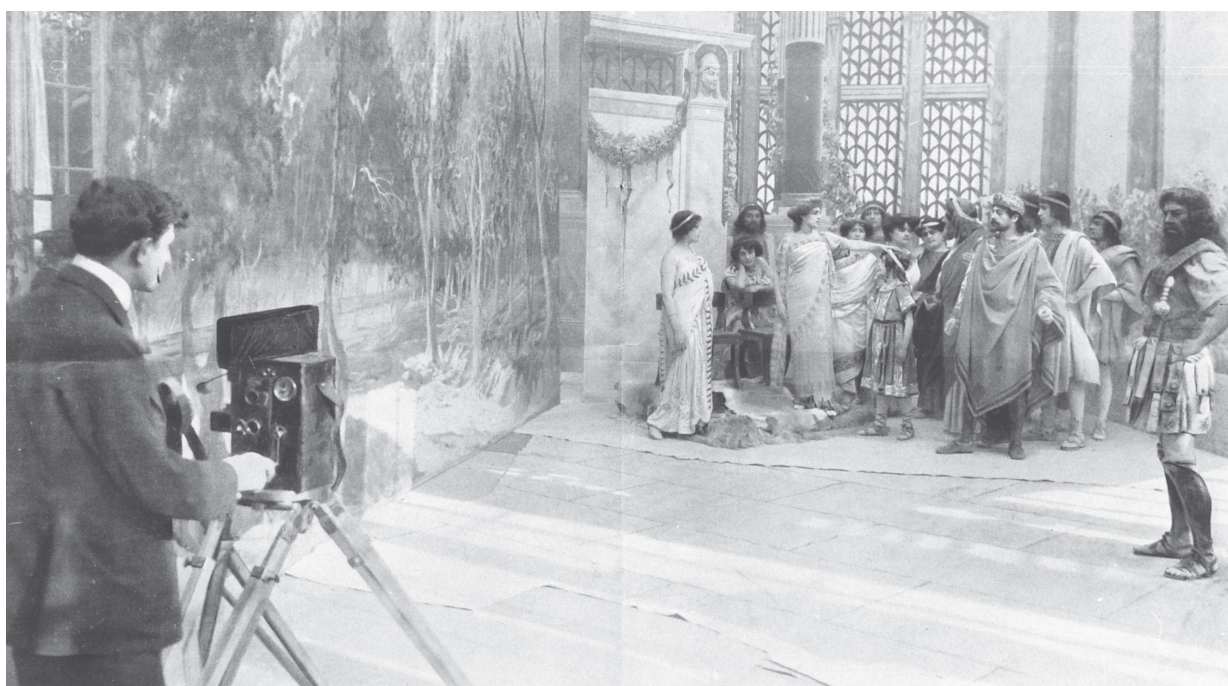
1. Quels événements spectaculaires sont en général filmés en direct ? Les filme-t-on de la même manière qu'on filme une pièce de théâtre ?
2. Comment peut-on différencier la captation d'une pièce d'autres manières de filmer le théâtre ? Quels exemples pouvez-vous donner ?
3. En quoi peut-on dire que la captation ne se résume pas à la simple « mise en conserve » du théâtre ?

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

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

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

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

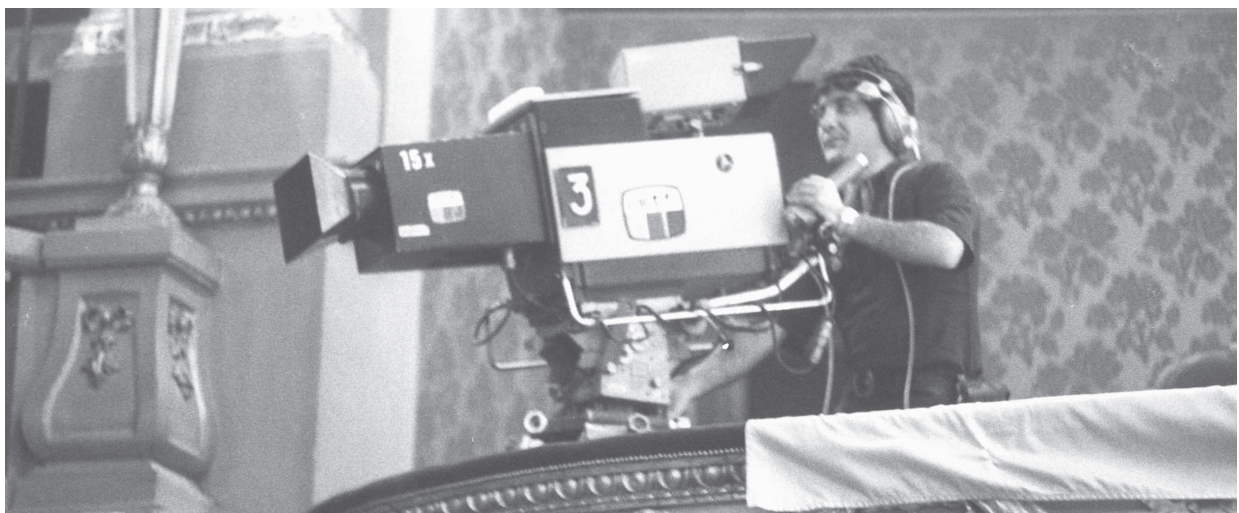


- En 1935, Léonce Perret, qui avait déjà réalisé un film sur la vie de Molière (*Molière, 1910*), installe ses caméras à l'intérieur du théâtre un soir de représentation. *Une soirée à la Comédie-Française* est ainsi la première captation à proprement parler réalisée par le cinéma dans la Salle Richelieu.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



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

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



© Claude Angelini, Coll. Comédie-Française

- Dans les années 1990, la Comédie-Française se dote d'un département audiovisuel. L'administrateur, Jean-Pierre Miquel, encourage, avec la collaboration de Daniel Toscan du Plantier et de France 3, la captation des pièces de Molière jouées dans sa propre maison, comme la BBC a pu le faire avec Shakespeare : 16 films sont réalisés et rassemblés dans un coffret DVD.

- En 1977 a lieu la première retransmission en direct de la Comédie-Française sur la chaîne Antenne 2. Il s'agit de *Lorenzaccio* de Musset mis en scène par Franco Zeffirelli (réalisation Jean-Paul Carrère). C'est la première d'une série de retransmissions en direct qui se poursuivra en partenariat avec France 2, la dernière en date étant *Les Damnés* d'Ivo van Hove jouée par les Comédiens-Français dans la Cour d'honneur du Palais des Papes d'Avignon et filmée par Don Kent (10 juillet 2016).



Les Damnés d'Ivo van Hove, réalisation Don Kent, filmé à Avignon, retransmis en direct sur France 2 le 10 juillet 2016

- En parallèle de ces captations, la Comédie-Française, en partenariat avec Arte, propose chaque saison à un réalisateur de créer un film en lien avec un spectacle de sa programmation, en toute liberté mais en gardant la distribution de la pièce et en un temps de tournage limité. Mathieu Amalric (*L'illusion comique*, 2010), Olivier Ducastel et Jacques Martineau (*Juste la fin du monde*, 2009), Claude Mouriéras (*Partage de midi*, 2011), Valérie Donzelli (*Que d'amour ! d'après Le Jeu de l'amour et du hasard*, 2013), Arnaud Desplechin (*La Forêt*, 2013) et Valéria Bruni-Tedeschi (*Les Trois Sœurs*, prix de la critique cinématographique pour la meilleure fiction télévisée en 2015), se sont prêtés à ce jeu pour livrer une vision particulièrement originale des pièces.

- Dès les années 1990/2000, la Comédie-Française est associée à une première expérience de vidéotransmission de ses spectacles sur les écrans des petites et moyennes villes de France.

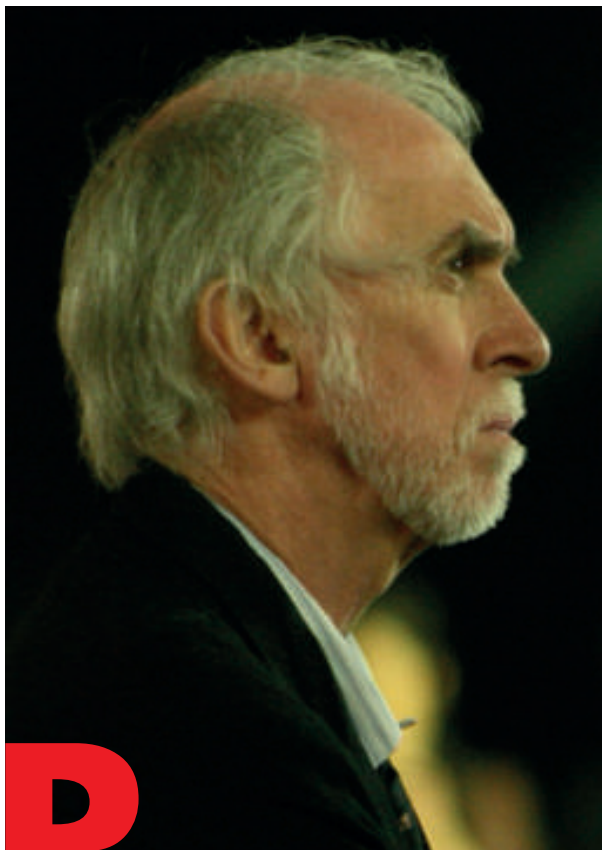
- La Comédie-Française produit également des documentaires sur son institution notamment *La Comédie-Française ou l'amour joué* de Frederick Wiseman.

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

QUESTIONS

1. À ses débuts, pourquoi le cinéma avait-il besoin de chercher des sujets nobles du côté du théâtre ?
2. Pourquoi Molière occupe-t-il une place de choix dans l'histoire des rapports entre la Comédie-Française et l'audiovisuel ?
3. En 1901, Charles Pathé déclare : « Le cinéma sera le théâtre, le journal et l'école de demain ». Cette exigence vous semble-t-elle toujours d'actualité ?

III. DON KENT : « LE RÉALISATEUR EST UN TRADUCTEUR »



Réalisateur d'origine écossaise, Don Kent fait ses études de cinéma en France, à l'Idhec (actuelle Fémis) qu'il intègre en 1968. Il réalise de nombreuses émissions pour la télévision dans les années 1980-1990 (*Droit de réponse*, *Les Enfants du rock*, *Le Cercle de minuit*) et devient ainsi un spécialiste du direct. Réalisateur de documentaires (*De Serge Gainsbourg à Gainsbarre*, 1994, *Jeff Buckley, Fall in light*, 1999) il est aujourd'hui un des grands noms de la captation de spectacle vivant, bien qu'il n'aime pas le mot (« Je n'aime pas les mots capter ou captation qui évoquent une cage. J'essaie toujours d'interpréter, d'amener quelque chose, une fenêtre. » déclare-t-il sur France inter en 2012).

Il filme ainsi un très grand nombre de concerts, d'opéras (*L'Enlèvement au sérail* dirigé par Marc Minkowski en 2003 à Aix-en-Provence), de représentations théâtrales (*Médée* de Jacques Lassalle, 2000, *Les Fables de La Fontaine* de Bob Wilson, 2006, *Les Damnés* d'Ivo van Hove, 2016). Avec lui, la captation s'est renouvelée et est entrée dans une phase plus créative : l'œil et la sensibilité du réalisateur s'affirment désormais pleinement.

Avez-vous eu l'occasion de travailler en amont avec Éric Ruf pour le tournage de *Roméo et Juliette* ?

Il y a plusieurs façons pour un réalisateur de travailler avec un metteur en scène de théâtre. Le travail d'un réalisateur sur un spectacle vivant, c'est un peu comme le travail d'un traducteur. Le théâtre et la télévision ou le cinéma sont deux façons de s'exprimer très différentes. Le théâtre existe dans l'espace. Quand on est dans le public, au théâtre, on fait soi-même son découpage, on regarde la pièce et puis l'œil peut aller chercher un détail, aller à jardin ou à cour, tandis que la télévision existe dans le temps, un moment suit un moment, qui suit un autre moment. Le langage de la télévision, comme le langage du cinéma est temporel. Je dois faire des choix. Je ne peux pas laisser un plan large pendant 2h30 à la télévision. Il y a forcément un regard, celui du réalisateur, la façon dont il va utiliser le langage audiovisuel (les grosseurs de plan, les mouvements d'appareil). Il y a nécessairement une part de subjectivité dans ces choix. Néanmoins, le réalisateur travaille sur une matière qui est la mise en scène. Pour pouvoir interpréter, traduire, il faut d'abord connaître l'œuvre, et il faut surtout connaître les intentions du metteur en scène. J'assiste donc aux répétitions pour les comprendre, à travers ce qu'Éric dit aux acteurs. Et comme c'est du spectacle vivant, rien n'est figé, il y a des modifications, à chaque répétition. Avant cela, Éric m'a fait passer ses notes personnelles, avec ses intentions, c'est très précieux pour moi. Je travaille aussi à partir d'un enregistrement de la pièce en plan large. C'est une base de travail à partir de laquelle je fais un découpage virtuel. Je sais déjà où je vais placer mes caméras dans la salle, je regarde ce qu'il se passe sur la scène, et à partir de là je décide ce que va faire chaque caméra, quelle grosseur de plan, un plan serré sur Juliette à ce moment-là, en contre-champ d'un plan sur Roméo, par exemple. J'écris à partir de là une sorte de scénario, de *shooting script* avec tous les plans qui sont numérotés de 1 à peut-être 800 pour un film de 2h30, et chaque plan numéroté est attribué à une caméra. C'est un peu comme un puzzle que je mets en place. Ce scénario va être testé une première fois la veille du direct, le 12 octobre. Dans le car régie, je fais un mélange des images, je construis une première version. Le lendemain, je montre cette version à Éric Ruf qui me dit si ça lui convient, si on n'a pas loupé quelque chose d'important. Autrement dit, moi je propose quelque chose à partir de ce qu'il m'a expliqué, il me fait ses remarques et j'incorpore cela pour l'enregistrement du direct.

Le travail d'équipe est aussi très important. Les cadreur travaillent d'après mon découpage mais ils voient parfois les choses mieux que moi, donc ils font des propositions.

Vous employez le mot « traduction ». Un traducteur, c'est aussi quelqu'un qui a une vision personnelle de l'œuvre sur laquelle il travaille. Quel regard portez-vous sur la mise en scène d'Éric Ruf ?

J'ai relu il y a quelques mois la pièce de Shakespeare avec ma fille qui l'étudie au collège. Ça m'a rappelé le fait que cette pièce, qui n'est pas très connue finalement, est une des plus difficiles de Shakespeare, elle est assez bancal dans sa construction, elle est pleine de jeux de mots. J'aime beaucoup ce qu'a fait Eric, il a aussi senti qu'il y avait beaucoup de moments très comiques, beaucoup de blagues grivoises, qui sont assez difficiles à traduire en français et qui sont même assez difficiles à comprendre en anglais. Et il a aussi été sensible à la noirceur du texte. Dans sa mise en scène, on n'est pas vraiment à Vérone, on se croirait plutôt en Sicile, la chanson du début fait penser à une chanson napolitaine, on est dans le monde de la *vendetta*, de la vengeance entre les deux familles. Il fait ressortir la noirceur et le comique de la pièce, c'est finalement assez fidèle à Shakespeare qui — à la différence des auteurs classiques français — n'a pas peur de mélanger le comique le plus grossier avec le drame le plus noir.

C'est ce mélange des tons que vous allez essayer de rendre dans votre film ?

Comme toujours, c'est une question de rythme. Je travaille beaucoup sur la musique, les opéras, les concerts rock. Un texte aussi c'est de la musique, et il faut faire très attention à ne trahir ni le texte ni la mise en scène. Ce serait trahir que d'imposer un montage fou, un montage type MTV, au rythme de la pièce. Il faut essayer d'épouser et d'expliquer ce qui est en train d'être dit.

C'est la raison pour laquelle vous tenez à faire le montage vous-même ?

Oui, c'est comme cela que je travaille. Tourner ce type de pièce, à la Comédie-Française, c'est presque comme réaliser le scénario d'un long-métrage en direct. Je décide l'ordre des plans, la durée, le rythme. Quand je réalise un film documentaire, je travaille avec un monteur. Je peux refaire les raccords, revenir sur la durée des plans, en rajouter. En direct, c'est très différent. Le spectacle vivant, c'est une question d'énergie, une énergie qui part de la scène dans la salle et qui est renvoyée sur scène depuis la salle, c'est ce que j'essaie de filmer (tourner une pièce de théâtre dans une salle vide, c'est quelque chose qui ne marche pas selon moi).

Les deux principes quand on filme un spectacle vivant, sont de ne pas gêner le public, bien sûr et d'éviter au maximum les erreurs (qu'on voie à l'écran une caméra qui est en train de se préparer pour faire un autre plan par exemple). C'est pour ça que nous travaillons avec un scénario extrêmement précis, à la réplique près, au mot près, à la respiration près. Mais ça n'interdit pas l'improvisation. Il m'arrive de filmer quelque chose qui n'est pas prévu, un élément du décor, un geste imprévu de l'acteur, il faut être toujours aux aguêts. Il y a des réalisateurs qui travaillent avec un *switcher*, quelqu'un à qui on dit sur quel bouton appuyer pour basculer d'une caméra à l'autre. Moi, j'ai appris mon métier en France, où la technique veut que le réalisateur lui-même touche les boutons, choisisse les caméras. C'est comme jouer d'un instrument de musique. Il y a quelque chose de profondément tactile. Il y a un moment où il n'y a que moi qui puisse sentir qu'il faut telle image, parce qu'il se passe quelque chose d'inattendu.

Je filme le spectacle vivant, ça vit, il faut être prêt à prendre ce que l'acteur ou le musicien est en train de vous donner. C'est possible aussi parce que je travaille avec les mêmes cadreur depuis quinze ans (avec certains depuis *Le Revizor*, le premier direct qu'on a fait à la Comédie-Française, en 1999 !), ce sont des gens qui savent très bien ce que j'aime, ce que je n'aime pas. Je sais très bien aussi ce qu'eux vont me proposer. On travaille vraiment en symbiose, c'est très important d'être une équipe unie, qui aille dans la même direction.



Dans la mise en scène d'Éric Ruf, c'est frappant, le décor est très vertical, dans la scène du balcon par exemple. Vous tournez en HD, dans un format nécessairement horizontal, quelles réflexions cela engage en termes de réalisation ?

Eh bien, je suis en plein dans ces réflexions justement ! J'étais avant hier aux répétitions et je me disais que si je restais en plan large, on ne verrait rien, néanmoins, il faut rendre compte de la scène. Je pense par conséquent avoir une caméra en légère contre-plongée et j'ai écarté l'idée d'avoir une caméra en hauteur, au niveau de Juliette, parce que ça ne permettra pas de rendre l'impression qu'Éric a voulu donner. J'aime beaucoup l'espace entre les deux personnages, l'impression de danger qu'il suscite. Ça donne une sorte de tension à la scène. Je dois essayer de traduire par le cadrage cette sensation de hauteur, et filmer les réactions des deux personnages dans un cadrage assez serré pour rendre la modernité de cette approche amoureuse, qui me plaît beaucoup. Pour le moment, j'en suis là mais c'est encore l'étape du virtuel. J'ai fait des photos, j'ai filmé avec une petite caméra lors des repérages. Une fois que les caméras seront dans la salle, je verrai ce que les cadres vont proposer...



Roméo et Juliette, mise en scène d'Éric Ruf, 2015, © Vincent Pontet, Coll. Comédie-Française

(interview réalisée le 27 septembre 2016)

QUESTIONS

1. Quels sont les éléments dont dispose Don Kent pour préparer son tournage en direct ?
2. En quoi le filmage de la pièce transforme-t-il l'espace scénique ? Quelles questions se posent pour le réalisateur ?
3. Pourquoi Don Kent tient-il à faire lui-même le montage du film ? Connaissez-vous d'autres réalisateurs qui tiennent à être les monteurs de leurs films ?

IV. ÉRIC RUF : « LA MÉMOIRE DU SPECTACLE S'EN TROUVE AUGMENTÉE »



© Brigitte Enguerand, Coll. Comédie-Française

Avez-vous eu l'occasion de travailler en amont avec Don Kent le réalisateur sur l'enregistrement live de *Roméo et Juliette* ?

J'ai rencontré Don Kent avant la captation de *Roméo et Juliette*. Les conditions du direct ne sont pas simples sur ce spectacle. En général, on compte un jour de vérification entre le moment de la captation, qui est une sorte d'étude, et sa retransmission. Ce délai permet au réalisateur d'effectuer un pré-montage et de le soumettre au metteur en scène afin de s'assurer qu'il traduise bien le sens du spectacle. Pour *Roméo et Juliette*, nous avons très peu de temps (nous filmons sur deux jours consécutifs mais seule la captation du second jour est diffusée en direct). J'ai donc donné à Don Kent mes notes dramaturgiques où sont réunies toutes les réflexions que j'ai pu avoir sur le texte, le jeu des comédiens, la lumière, le son, la musique. Je crois que ces notes préparatoires nous permettent de nous accorder sur le sens que j'ai voulu donner au spectacle. J'ai pensé qu'il aurait ainsi une vision globale de mon travail. Nos échanges sont donc surtout littéraires. Je dois maintenant visionner la captation d'archivage de *Roméo et Juliette* réalisée par Gérard Lafont pour la Comédie-Française.

Ses captations sont toujours excellentes grâce au montage qu'il effectue après l'enregistrement : il filme le spectacle sur une représentation sur deux ou trois jours et depuis des placements de caméras différents (4 à 5). En visionnant ce document réalisé par Gérard Lafont, je pourrai alors dire à Don Kent si son montage traduit ma pensée ou non. Par exemple, j'ai vu un pré-montage où Gérard avait filmé de loin les bagarres. Or ce choix ne me convient pas car on s'aperçoit que les comédiens sont peu nombreux sur le plateau. Au contraire, en suivant les histoires particulières, les comédiens semblent d'emblée plus nombreux.

Mais d'un autre côté, ce n'est pas mon travail ni mon rôle. J'ai peu de réflexe de propriété sur les choses. En tant que metteur en scène j'accepte que le spectacle prenne une autonomie qui est celle que les acteurs lui donnent.

Pourquoi avoir choisi Don Kent ? Qu'est-ce qui, dans sa manière de faire, sert à vos yeux le théâtre ?

Je connais Don Kent de réputation. Mais il a aussi déjà capté plusieurs pièces dans lesquelles je jouais. Il a de plus fait un travail magnifique à Avignon lors de la captation des *Damnés* d'après le scénario de Visconti dans la mise en scène d'Ivo van Hove. Le travail était complexe. Comment capturer un spectacle où la vidéo sur le plateau est un élément central de la mise en scène ? Des caméras filmant des images mêlées au jeu des acteurs, il a réussi ce pari difficile.

Don Kent est un grand réalisateur qui sait intuitivement comment raconter et comment filmer. On pourrait croire qu'un homme de sa génération pourrait être peu au fait des technologies audiovisuelles, ce qui n'est absolument pas le cas ! Don Kent est parfait techniquement. Et je crois qu'il est aussi un grand spectateur de théâtre. C'est la personne la plus à même de rapprocher ces deux arts fascinés et fascinants mutuellement que sont le cinéma et le théâtre. Ce n'est pas un hasard que pour *les Damnés*, spectacle dont les modalités de représentation sont très modernes, nous avons fait appel à lui : c'est parce que Don Kent a cette expérience formidable de spectateur et de réalisateur.

Ce qui m'importe le plus dans la captation, c'est de rendre palpable le direct, avec tous ses aléas. Car ce n'est du direct que si la chose n'est pas totalement maîtrisée. D'ailleurs, quand un imprévu survient au cours d'une représentation au théâtre, le public est ravi : cela marque d'une pierre blanche sa présence.

Le cinéma et le théâtre sont des arts cousins. Au début du XXe siècle, Pathé filmait déjà *L'Assassinat du duc*

de Guise avec la troupe de la Comédie-Française. Aujourd'hui de nombreux journalistes me demandent pourquoi et comment les Comédiens Français tournent beaucoup au cinéma. Mais ça a toujours été le cas ! La Comédie-Française, le théâtre et le cinéma ont une longue histoire commune. Certains s'étonnent qu'Ivo van Hove travaille à partir de scénarios, ce à quoi je leur réponds que le cinéma a tellement fait sa réputation et sa richesse sur le dos du répertoire théâtral, que l'inversion de la relation n'est que justice. Ce sont deux arts qui sont dans la fascination l'un de l'autre mais dont l'objet diffère. On peut dire qu'acteur de cinéma et comédien de théâtre sont un seul et même métier, car le réflexe de jeu — cet immaîtrisé sur base de maîtrise — est le même.

La présence du dispositif d'enregistrement dans la salle a nécessairement une incidence sur la représentation de la pièce. Est-ce que, selon votre expérience de l'exercice, certains aspects de la mise en scène se voient modifiés le soir de la captation (jeu d'acteur, déplacements) ?

La présence des caméras n'est jamais innocente, et le comédien sait que cette version restera pour l'éternité, avec peut-être une erreur, un bafouillage, qu'il regrettera toute sa carrière. Alors que c'est exactement ce qu'il faut accepter. Il y a un effort à faire pour s'en fiche ! Il s'agit de dire aux comédiens : « faites attention à ne pas trop faire attention ». Les acteurs ne savent pas quand ils seront filmés en gros plan ou plan américain, car le montage se fait dans le car régie. Leur jeu ne sera donc pas modifié, ni leurs déplacements. Quant au son, Don Kent ne souhaite pas de micro-HF, il aime prendre le son naturellement, ce qui me plaît. Le micro impose au comédien une attention particulière, marque une bosse sous le costume, gêne dans les scènes de bagarre... Mais c'est l'ingénieur son qui aura le dernier mot. Comme je l'ai déjà dit, le direct sert à retranscrire la représentation ici et maintenant. C'est tout le paradoxe de notre métier : on passe des heures à essayer de tout maîtriser, et c'est toujours quand on est pas dans la maîtrise que les spectateurs nous écoutent le mieux. Il va y avoir quelques modifications, mais peu affectant la mise en scène. Au moment où Roméo est à Mantoue, il y a un grand changement de décor (la mise en place du caveau), ce qui fait beaucoup de bruit. J'ai donc choisi de passer une musique sévillane durant une minute environ, le rideau tombé ; on appelle ça un précipité. Un précipité au cinéma est insupportable, comme un long silence à la radio. J'ai donc imaginé qu'une caméra à l'épaule pourrait suivre Roméo dans ses pérégrinations : il se promènerait dans le public,

comme s'il quittait la scène pour mieux y revenir, tout comme il quitte Vérone pour mieux y revenir. Bakary Sangaré, qui dit le prologue, sera responsable de la bonne ambiance dans le public. Les spectateurs sont toujours très impressionnés par la présence des caméras dans la salle. Parfois ils n'osent pas réagir de peur de déranger, d'autres fois ils surréagissent. J'ai essayé de faire un prologue à la manière de Shakespeare qui les écrivait pour faire rire le public et capter son attention. Le prologue devra forcément être modifié le jour de la captation, car on ne peut pas dire innocemment « vous n'avez pas le droit de me filmer » le jour où la représentation est retransmise dans plus de 300 salles de cinéma. Cela permettra de rassurer le public tout en mettant l'ambiance : c'est formidable, car Shakespeare l'avait prévu en quelque sorte !

Que peut-on attendre, pour le public, de la diffusion en salles des captations de vos pièces ?

L'enjeu de ces captations est multiple pour la Comédie-Française. D'abord nous allons toucher un public qu'on ne peut pas atteindre physiquement. Nos tournées, parce qu'elles ne peuvent être démultipliées en raison de contraintes techniques, ne nous permettent pas d'aller partout. La captation nous permet donc de toucher des spectateurs qu'on ne peut pas toucher habituellement. Je me souviens d'avoir vu enfant le film *Lola Montès* de Max Ophüls dans un gymnase de mon école, puis avec ma classe, au cinéma, à Belfort *Tartuffe* de Jacques Lassalle avec Gérard Depardieu. Je ne sais plus si j'ai aimé ou non, mais je m'en souviens. Voir une pièce au cinéma est très intrigant, parce qu'on n'a pas le même rapport au temps. La pauvreté des moyens induite par le théâtre est tout aussi fascinante que l'extrême technicité à l'œuvre dans les *blockbusters*. Les acteurs de théâtre sont des sortes de super héros aux yeux du public qui assiste au spectacle en *live*. C'est pourquoi il nous demande des autographes, ou qu'il nous imagine plus grands. Ce qui les fascine, c'est qu'on ose monter sur scène. On n'a pas de pouvoir particulier, si ce n'est de réussir à prendre la parole en public et à avoir des émotions sans trucage. Si la caméra en fait état, c'est formidable car ça fascine tout le monde, c'est universel. Mais c'est aussi dire aux jeunes que le théâtre est « autre » chose. Cette altérité de la représentation intrigue, car le théâtre est au-delà d'une « petite réalité » dans laquelle le cinéma tombe parfois en essayant de coller le plus possible au réel. Il a une liberté, au-delà de la couleur de peau, de l'âge, que le cinéma ne s'autorise pas. Comme beaucoup, je dois ma carrière de comédien à la découverte de la pratique théâtrale à l'école. Ce qui est formidable à l'école c'est que tout à coup, sur scène,

nos défauts servent. Le théâtre consomme avec bonheur ce qui est défini comme un défaut et qui fait le mauvais élève. C'est presque biblique : les derniers seront les premiers. Il n'y a aucun effort à faire : c'est la matière même du théâtre qui se nourrit d'un trop plein d'énergie, d'imagination, d'insolence, bref, des différences.

Le volet éducatif est très important dans ce projet. Par exemple, la captation de *Phèdre* de Patrice Chéreau, spectacle dans lequel j'ai eu le plaisir de jouer le rôle d'Hippolyte, est vue dans presque toutes les classes de lycée ! Chéreau avait l'art de mettre la parole dans le corps ; c'est une rencontre formidable notamment pour les adolescents dont c'est l'éternel problème. L'art de l'acteur n'est en cela qu'une adolescence permanente. La diffusion du répertoire est d'ailleurs inscrite dans les missions de notre théâtre à l'article 2 : « *La Comédie-Française a pour mission essentielle de représenter les pièces de son répertoire et d'en assurer le rayonnement national et international* ». L'audience que nous donne le cinéma par rapport à la salle de spectacle est incroyable. Pour nous, une diffusion télévisée qui réunirait 500 000 spectateurs (considérée comme un échec dans le monde audio-visuel) représente une fois rapportée à nos jauges un rayonnement gigantesque (l'équivalent de 1000 représentations Salle Richelieu)! Ce triptyque de captations avec Pathé Live concerne des titres star du répertoire : *Roméo et Juliette*, *Le Misanthrope* dirigé par Clément Hervieu-Léger, *Cyrano de Bergerac* mis en scène par Denis Podalydès. Si ce premier triptyque de la saison fonctionne, j'aimerais que l'on se tourne dans les années à venir vers des titres moins classiques.

Dans quelle mesure la captation (de vos mises en scène ou celles des autres) sert-elle votre travail ? Est-ce un support sur lequel vous appuyez ?

L'éternelle fascination entre ces deux arts explique la forte présence des caméras sur les plateaux aujourd'hui. Peut-être reviendrons-nous un jour à de purs oratorios, à de la voix portée sans le soutien de micros, mais la

captation inspire aujourd'hui les metteurs en scène car elle permet d'aller chercher des émotions qu'on ne peut pas voir à l'œil nu. Je prends toujours l'exemple de la mort du baron Konstantin von Essenbeck joué par Denis Podalydès dans *Les Damnés*. Normalement, la mort du « grand méchant » n'émeut pas, et, dans une salle de théâtre, on la voit de loin. Mais cette fois-ci, la caméra vient capter de près le visage de Denis et, dans l'innocence et la fatigue de son visage, alors qu'il ne joue plus, c'est tout à coup l'homme qui apparaît. Les raisons pour lesquelles la peine de mort est inadmissible ne m'ont jamais semblé plus claires qu'en voyant ce plan. Or cela ne pourrait pas être donné à voir au théâtre sans l'appui de la caméra, car on serait trop loin et on se soumettrait à la logique narrative. Or dans ce cas là, le travail de la caméra contredit cette logique, ce qui est une ressource exceptionnelle pour le metteur en scène.

Je suis de même très heureux d'avoir pu voir la captation de *Peer Gynt* de Chéreau, de même son *Hamlet*, *Bérénice* de Grüber ou *Le Bal masqué* de Vassiliev... La mémoire des spectacles est belle. Beaucoup de spectateurs n'en auront vu que la captation tout en affirmant y être allés, augmentant les rangs des personnes présentes. La conférence d'Antonin Artaud au Théâtre du Vieux-Colombier notamment, a été vue par bien plus de monde que la salle ne peut en contenir ! Les photos et les captations produisent une mémoire peut-être tronquée, mais une mémoire tout de même. Ce captations ne remplaceront jamais l'ici et maintenant mais la mémoire du spectacle s'en trouve augmentée.

(interview réalisée le 7 octobre 2016)

QUESTIONS

1. Quelles modifications sont prévues le soir de la captation ? Pourquoi ?
2. La diffusion du théâtre apparaît essentielle pour Éric Ruf, pour des raisons aussi bien personnelles qu'institutionnelles. Lesquelles ?
3. Face à une captation, le spectateur voit les choses différemment. Quel exemple de ce changement perceptif donne Éric Ruf ? Pourriez-vous en donner d'autres ?

V. LE THÉÂTRE DANS UN FAUTEUIL... DE CINÉMA ! DE LA PRÉPARATION DU TOURNAGE À LA RETRANSMISSION EN DIRECT.

LE TRAVAIL PRÉPARATOIRE

	252	2 Roméo à Juliette (balcon)	JULIETTE Qui es-tu toi, toi qui, dans la nuit, viens trébucher sur mon secret ?
1 Juliette P Poitrine	253	6 Roméo PR	ROMÉO Par un nom, je ne saurais te dire qui je suis. Mon nom, chère sainte, m'est odieux à moi-même, <i>elle s'accroupit</i> parce qu'il est pour toi un ennemi : si je l'avais écrit, je le déchirerais.
6 Roméo à Juliette sans air	254	7 Juliette P Pied sans air	JULIETTE Mes oreilles n'ont pas encore bu cent mots de ta bouche que j'en reconnais le son. N'es-tu pas Roméo et un Montaigu ?
	255	8 Large	ROMÉO Ni l'un ni l'autre, vierge, si l'un et l'autre te déplaisent.
7 Roméo P Taille	256	1 Juliette P Poitrine se lève	JULIETTE se redresse Comment es-tu venu ici, dis-moi ? Les murs de ce jardin sont hauts et difficiles à gravir.
3 Roméo à Juliette	257	6 Roméo à Juliette sans air	Ce lieu est ta mort, si quelqu'un de mes parents te trouve ici. ROMÉO Ce que peut l'amour, l'amour ose le tenter.

Extrait du découpage de Don Kent, la scène du balcon.

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

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

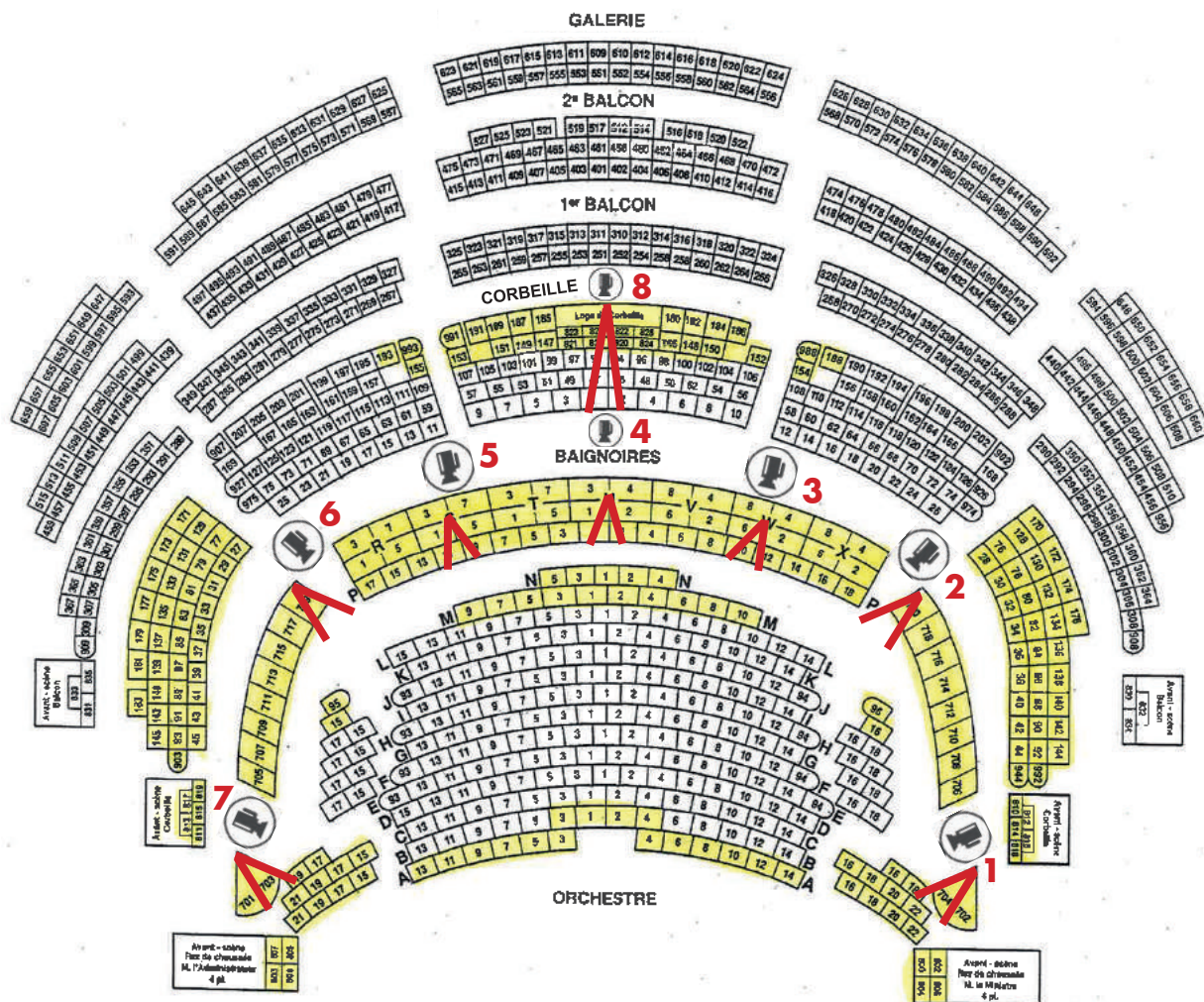
LA VEILLE DU TOURNAGE...

Dans la journée du 12 octobre, le réalisateur et la scripte réunissent les sept cadres pour visionner l'enregistrement en plan large de la pièce. Ils discutent du découpage mis au point par Don Kent et repartent avec une fiche de tournage pour chaque caméra. Le soir-même, un premier essai de captation est tourné en public : il est comme une répétition générale de la captation en direct qui aura lieu le lendemain. C'est une étape essentielle qui permet de faire les derniers réglages en fonction des déplacements des comédiens, de leur regard, de leur voix, etc.

14

COMÉDIE-FRANÇAISE

SALLE RICHELIEU



L'emplacement des caméras et les focales utilisées : 8 caméras HD disposées en arc de cercle autour de la scène à l'orchestre.

Caméra 1 : objectif x 22 (courte focale)

Caméra 2 : objectif x 86 (longue focale)

Caméra 3 : objectif x 86

Caméra 4 : objectif x 86

Caméra 5 : objectif x 86

Caméra 6 : objectif x 86

Caméra 7 : objectif x 22

Caméra 8 : objectif x 22 (plan large sans cadreur)



LE SOIR DE LA REPRÉSENTATION

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

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

Roméo et Juliette, joué sur la scène de la salle Richelieu de la Comédie-Française à Paris est retransmis dans 300 salles de cinéma à travers la France.



QUESTIONS

1. Pourquoi le réalisateur dispose-t-il de caméras à courtes et longues focales ?
2. La scripte joue un rôle essentiel au cours de la préparation et le soir du tournage, pourquoi ?
3. Quelles sont, selon vous, les attentes d'un spectateur de cinéma face à la retransmission en direct d'une pièce ?

- LEXIQUE

Caméra HD : caméra qui enregistre des images vidéo haute définition.

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

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

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

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

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

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

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

VI. LE THÉÂTRE FILMÉ EN DÉBAT

SACHA GUITRY : CONTRE LE CINÉMA

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

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

WALTER BENJAMIN : LA DISPARITION DE L'AURA

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

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

ANDRÉ BAZIN : L'EMPREINTE DE LA DURÉE

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

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

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

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

ANTOINE VITEZ : « CINÉMA DU THÉÂTRE »

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

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

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

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

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

QUESTIONS

1. Quel est l'argument récurrent des discours défavorables au filmage du théâtre ?
2. Pour André Bazin, l'image cinématographique est différente des autres images, pourquoi ? En quoi cela lui permet-il de défendre l'idée d'une alliance entre théâtre et cinéma ?
3. Antoine Vitez parle à propos du film de Santiago d'un « spectacle de théâtre ». Comment comprenez-vous cette expression ?

BIBLIOGRAPHIE

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

SITOGRAFIE

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

FILMOGRAPHIE

Les Fables de La Fontaine, mise en scène de Robert Wilson, réalisation Don Kent, 2005. DVD Comédie-Française.
Le Dindon de Georges Feydeau, mise en scène Lukas Hemleb, réalisation Don Kent, 2003.
DVD Comédie-Française.
Un fil à la patte de Georges Feydeau, mise en scène Jérôme Deschamps, réalisation Dominique Thiel, 2011.
DVD Comédie-Française.
L'illusion comique, réalisation Mathieu Amalric, 2010.
DVD Comédie-Française.
Phèdre de Racine, mise en scène de Patrice Chéreau, réalisation Stéphane Metge, 2003.
Arte DVD.
Le Tartuffe de Molière, réalisation Gérard Depardieu d'après la mise en scène de Jacques Lassalle, 1984.
DVD Gaumont.

RÉDACTRICE DU DOSSIER

Laurence Cousteix, professeur de cinéma en classes préparatoires littéraires (Lycée Léon Blum, Créteil).

20