

le film de théâtre

Journée professionnelle organisée par l'Athénée Théâtre Louis Jovet et le Centre national du Théâtre avec l'aide du CNC, de l'ADAMI et du SCEREN [CNDP]

à l'œuvre cinéma

- ↳ du devoir de mémoire
- ↳ à l'œuvre cinématographique

LE FILM DE THÉÂTRE

DU DEVOIR DE MÉMOIRE À L'ŒUVRE CINÉMATOGRAPHIQUE

**Journée professionnelle organisée par
l'Athénée Théâtre Louis Juvet et
le Centre national du Théâtre
avec l'aide du CNC, de l'ADAMI et du SCEREN [CNDP]**

L'Athénée Théâtre Louis-Juvet est de plus en plus sollicité pour des tournages qui permettent de pérenniser et de diffuser ses créations. C'est pourquoi ont été présentées au public et aux professionnels, durant le dernier trimestre 2004, les récentes réalisations audiovisuelles tournées autour de ses spectacles : *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *Dom Juan*, *Le Docteur Ox* et *RitterDeneVoss (Déjeuner chez Wittgenstein)*.

Le Centre national du Théâtre, quant à lui, organise son premier festival de films sur les Arts de la scène « Scènes Grand Écran » et souhaite faire connaître cette part de la production cinématographique contemporaine.

Les différentes problématiques explorées lors de cette journée sont les suivantes :

- Quelles sont les différentes manières de concevoir ce travail : captation, film de théâtre, documentaire, adaptation filmée ?
- Quels sont les rapports entre le metteur en scène et le réalisateur : la transformation de l'œuvre ?
- Quelles possibilités pour les théâtres et les compagnies d'archiver leurs créations ?
- Quelles subventions pour un projet d'envergure nationale (mémoire, éducation...) ?
- Quels sont les différents problèmes juridiques soulevés par le film de théâtre : problèmes du droit à l'image, du droit des interprètes, des ayants droit ?
- Quelle peut en être l'exploitation : archivage pour les théâtres et les bibliothèques, commercialisation de DVD, diffusion sur les chaînes télévisées ?
- Quels sont les rapports des producteurs avec les chaînes de télévision et les sociétés de diffusion ?
- Quelles sont les actions et les attentes du monde de l'éducation ?

Préambule	3
1. Les relations : Théâtre – Audiovisuel	3
a) Les différents types d'enregistrement audiovisuel : captation, recréation d'une œuvre, création, adaptation	3
Les différents types d'enregistrement	3
La collaboration metteur en scène/réalisateur	4
La relation théâtre/audiovisuel	4
b) La production audiovisuelle d'un spectacle vivant :	6
aspects juridiques	6
Les problèmes juridiques en amont et en aval	6
Droits et obligations des artistes-interprètes dans le cas d'une captation ou d'une transmission audiovisuelle	7
Présomption de salariat et ses péripéties	7
Statut de l'auteur et ses droits	7
Les contrats de captation	8
Enjeux stratégiques et aspects financiers	9
Les politiques des chaînes publiques	9
Rôle de l'INA	11
La diffusion du théâtre	11
Le CNC et la production des films de théâtre	14
La DMDTS et la production/diffusion des films de théâtre	15
Intervention du Ministre de la Culture et de la communication	16
2) L'exploitation commerciale de l'œuvre	20
a) La diffusion télévisuelle, l'édition vidéo et DVD	20
b) Le cinéma	26
3) L'exploitation « non commerciale » de l'œuvre	29
a) L'archivage	29
b) La mise à disposition de la mémoire audiovisuelle	33
Le catalogue du CNC	33
Le réseau des bibliothèques	35
Les musées	36
Le DVD	37
c) La diffusion dans le secteur éducatif	38
Conclusion	41

Préambule

Patrice Martinet, directeur de l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Au début de l'année 1941, sur le plateau de *l'Ecole des Femmes*, il y a eu un grand débat entre Louis Jouvet, son décorateur, Christian Bérard et Max Ophüls. Il s'agissait de décider de la captation de la pièce. Le film a effectivement été entrepris, tourné à la fois dans des studios et au Grand Théâtre de Genève. Cependant, s'il n'a jamais été achevé, c'est du fait de la rivalité entre le metteur en scène et le réalisateur, mais aussi du désaccord qu'ils avaient sur les lieux du tournage. Plus tard, l'émission « Le théâtre du XXème siècle » était tournée au Théâtre de l'Athénée et diffusée tantôt en direct, tantôt en différé. Enfin, ce théâtre, depuis quelques années, a été le lieu d'une floraison de tournages : *Philippe Caubère, le roman d'un acteur, Elvire-Jouvet 40*, et les films qui ont fait l'objet d'un festival de projections à l'Athénée en novembre dernier.

On peut dire que l'Athénée a eu à connaître, en tout premier lieu, de ce qui constitue encore aujourd'hui, la problématique de la captation audiovisuelle su spectacle vivant. Les organisateurs de cette journée souhaitent qu'elle soit une journée de travail. Beaucoup travaillent sur ce problème depuis très longtemps et ont des solutions ou des propositions. Et du point de vue institutionnel, cela sera, nous l'espérons, l'occasion d'une nouvelle donne sur ce sujet.

1. Les relations : Théâtre – Audiovisuel

Quels sont les rapports entre le metteur en scène et le réalisateur : la transformation d'une œuvre ?

Table ronde animée par Arnaud Laporte, journaliste à France culture.

Arnaud Laporte

La matinée doit permettre de rendre compte des envies, désirs, croyances et inquiétudes des intervenants. Elle va se dérouler autour des éléments suivants :

- définir les différentes catégories de film de théâtre ;
- les aspects juridiques ;
- les aspects financiers ;
- les aides publiques dans ce domaine ;
- l'intervention du Ministre Renaud Donnedieu de Vabres.

L'après-midi sera consacrée à l'exploitation de l'œuvre à la fois commerciale et non commerciale.

a) Les différents types d'enregistrement audiovisuel : captation, recréation d'une œuvre, création, adaptation

Intervenants : Jérôme Deschamps ; Don Kent ; Jean-Baptiste Mathieu ; Andy Sommer.

LES DIFFÉRENTS TYPES D'ENREGISTREMENT

Jérôme Deschamps

La captation nécessite une relation entre le réalisateur et le metteur en scène.

La recréation induit un problème de complicité entre ces deux personnes.

La captation revient à filmer en public, alors que la recréation réclame de retravailler sur un spectacle. Il y a eu des débats très animés à ce sujet au CNC. Mais ce sont des formes différentes qui méritent qu'on leur porte à toutes une attention.

Don Kent

C'est un peu la même chose, même si ce sont des formes différentes. Pour un réalisateur, faire une captation ou une recréation, c'est le même travail. Il s'agit avant tout de trouver les meilleures images et les meilleurs sons pour faire passer un événement à la télévision. C'est un travail de traducteur. Le théâtre se passe dans l'espace et la télévision dans le temps. Il s'agit donc de passer de l'un à l'autre. Mais aujourd'hui, ce qui pose problème, c'est de voir une différence qualitative entre les deux types de réalisation : la recréation serait noble alors que la captation n'aurait aucun intérêt. Cela n'a pas de sens. C'est le même préjugé qu'il y avait entre la vidéo et le film. Il existe des captations très brillantes

et des récréations ennuyeuses. Ce qui est important, c'est de faire un travail sur le spectacle et aujourd'hui il n'y a pas de limite aux possibilités qui sont offertes. Il y a vingt ans, les caméras étaient énormes et faire une captation en public posait beaucoup de problèmes. Maintenant, les caméras ont la taille d'un verre. On peut, avec un public, faire un travail de réalisateur. Quelque chose se passe dans le spectacle vivant entre le public et les gens qui sont sur scène et on peut le mettre sur un film. Il faut dépasser ce distinguo. Un travail mêlant tournage en théâtre et en décor réel est possible.

Andy Sommer

Capter, c'est sentir, voir quelque chose ou traduire des choses. Après, tout dépend de ce que l'on capte et comment on le fait. La captation est souvent intéressante pour les gens qui connaissent le spectacle, parce que ce que la captation donne à voir bénéficie des souvenirs que l'on a. Mais pour celui qui ne le connaît pas, la récréation est plus enrichissante. Ce qui est intéressant, c'est d'essayer de se mettre à la place du spectateur qui n'a pas vu la pièce et d'utiliser tous les moyens proposés par la télévision, le cinéma pour trouver une raison forte de montrer une image, de faire un montage et pour communiquer l'émotion du spectacle. On perd quelque chose dans la captation simple qui peut être retrouvé par le souvenir. Dans la récréation, ce qui manque, c'est la présence du public. Il faudrait trouver une solution médiane.

Arnaud Laporte

Dans les films de théâtre, il y a aussi les films documentaires qui permettent de voir le processus de création, le travail qui mène à la représentation. Cela donne une vision plus large du processus de création.

LA COLLABORATION METTEUR EN SCÈNE/RÉALISATEUR

Jean-Baptiste Mathieu

Que ce soit pour une captation ou une récréation, il y a un vrai travail de réalisateur. Il faut rencontrer le metteur en scène, participer aux répétitions. La captation est pénalisée par la télévision, parce qu'elle est souvent mal faite. La prise en multi caméras est gênante. Les prises de vue donnent souvent l'impression que l'on sait trop où on va. La captation dirige trop le regard du spectateur et perd le côté vivant du spectacle. Mais il existe de bonnes captations. Pour *Oncle Vania*, l'approche avec Julie Brochen a été de tourner sans public, avec une seule caméra et en plans séquences, comme au cinéma. Le but recherché était de refaire le parcours d'un hypothétique spectateur. Le film commence hors du théâtre, puis on entre dans le théâtre en caméra subjective. C'est une proposition, une tentative pour montrer ce qu'il serait peut-être souhaitable de voir en matière de film de théâtre à la télévision.

Jérôme Deschamps

Le travail avec Don Kent est une vraie collaboration. Il y a d'abord une prise de vue générale du spectacle, puis un travail sur le découpage, sur ce que l'on veut montrer ou pas. On n'est pas obligé de suivre l'action comme un match de football. Il peut y avoir des objets. Chacun doit trouver son propre vocabulaire et c'est là que réside le fond du problème. C'est un travail en commun sur le découpage, le dérushage, le montage. C'est un vrai travail d'équipe où chacun joue son rôle.

LA RELATION THÉÂTRE/AUDIOVISUEL

Jérôme Deschamps

Il y a un problème aux deux bouts de la chaîne.

Il y a une absence de patrimoine et de mémoire du spectacle vivant en France. Cela donne l'impression que peu de choses se passent. Les enregistrements sont rares et il faut y remédier. Peut-être faudrait-il un fonds alimenté par les chaînes publiques. Cela pose également des problèmes de droit à l'image qu'il faut régler avant et après la commercialisation. Tous les spectacles créés avec des aides publiques devraient constituer une mémoire audiovisuelle de façon à ce qu'elle soit accessible aux spectateurs qui n'ont pas pu y aller, aux étudiants, aux gens qui sont dans les hôpitaux et ce, gratuitement.

A l'autre bout de la chaîne, la relation de l'audiovisuel avec le spectacle vivant s'amenuise. Le théâtre est de moins en moins présent à la télévision et lorsqu'il y est, c'est à une heure tardive, ce qui

entraîne des difficultés pour tourner les œuvres. En effet, le mécanisme des aides, notamment celle du CNC, est conditionné par la diffusion et ainsi, des œuvres s'amoncellent dans un coin, parce qu'il n'y a pas de créneau de diffusion pour elles. Il faut trouver un mécanisme qui irait de la mémoire, du patrimoine, à la diffusion de ces œuvres. Aujourd'hui, les moyens de constituer ce patrimoine n'existent pas. Il serait bon que les télévisions publiques prennent une décision délibérée et courageuse en direction du spectacle vivant, sinon il faudra abandonner le tournage des spectacles vivants et faire des extraits, des petites choses de 10 minutes qui donneront une idée du spectacle. Sous prétexte d'audimat, on abandonne le patrimoine et la diffusion.

Don Kent

Tout est lié. Il est très décevant de voir diffuser son travail à 1 heure du matin. Maintenant on parle de captation. Aujourd'hui, on peut faire un découpage en direct, mais cela coûte de l'argent et investir pour une diffusion à 1 heure du matin pose problème. Il y a une question de visibilité à régler.

Andy Sommer

Le problème, c'est qu'il faudrait envisager le film de théâtre comme un produit commercial. Il faut qu'autour de cette œuvre, il y ait du marketing, de la publicité, de la presse, etc. Et pour l'instant, cela n'existe pas du tout autour du film de théâtre. Si l'on a vraiment le projet de faire savoir que cette œuvre existe, alors une partie du problème de visibilité sera réglée. Il faut entamer une approche plus marketing. Les gens ne savent pas que cela existe.

Jean-Baptiste Mathieu

Il y a aussi la question des moyens : le temps de tournage est trop court. Pour *Oncle Vania*, le tournage a duré 9 jours, parce que le film était produit et diffusé par Arte. A France 3, cela aurait été 3 jours. On va de plus en plus vers une réduction du temps. Or pour ce travail, il faut vraiment du temps. Il faut un temps de préparation, notamment pour faire un travail d'anticipation du découpage de la pièce et ce temps n'est pas pris en compte.

Andy Sommer

Est-ce que l'augmentation des moyens est vraiment une solution, alors qu'il y a déjà très peu d'argent dans ce secteur ? Cela fait également partie des contraintes. Il y a des règles du jeu. Si le tournage dure 3 semaines, on se met en concurrence avec la fiction et les films de cinéma, alors que ce n'est pas la même chose. L'idée est de rendre ce qui s'est passé sur une scène.

Jérôme Deschamps

Là, il n'est pas question d'augmenter les moyens. Le problème, c'est que certains films ne se font pas. Maintenant, on va vers une réduction des moyens. Quand on réduit le temps, on réduit la qualité. Maintenant, on supprime l'étalonnage et le mixage pour des raisons budgétaires et cela n'apporte rien. Le travail est moins bien, moins sérieux, moins professionnel. On sacrifie la qualité du travail et donc, l'essentiel.

Le film de théâtre doit permettre de se constituer une mémoire accessible par tous les moyens, d'échanger un patrimoine entre artistes, avec des étudiants, dans le monde. Il faut que soit mis en place un mécanisme qui rende la chose réelle. Il existe un enjeu important, c'est la mise en place d'un dispositif permettant la constitution de cette mémoire. Les choses ne sont pas en marche. Pour l'instant, on a plutôt l'impression que les fenêtres sont en train de se fermer.

Don Kent

Par rapport aux autres pays européens, la télévision publique française est sous financée, la redevance n'est pas assez importante pour financer les tournages. Il faut faire face à ce problème.

Andy Sommer

En France, il y a le CNC qui n'existe pas ailleurs.

Jean-Baptiste Mathieu

Oncle Vania est passé en prime time sur Arte, ce qui est une chance. On ne se pose pas la même question des horaires de diffusion pour l'opéra par rapport à un concert de Johnny Hallyday. Comme il y a peu de films de théâtre, ils resteront comme mémoire.

Andy Sommer

L'éphémère fait partie de l'idée du théâtre.
Maintenant, les gens consacrent leur temps à la télévision.
Il faut laisser le théâtre être du théâtre et le cinéma être du cinéma.

Jérôme Deschamps

A ce moment-là, il faut interdire la photographie. L'idée selon laquelle ce serait très beau l'éphémère, qu'il y aurait un grand charme à savoir que beaucoup de gens ont été privés d'un spectacle relève de l'égoïsme, surtout quand le spectacle est fait avec de l'argent public.

Don Kent

En fait, il ne faut pas être trop pessimiste. Arte fait tout de même des diffusions qui ne sont pas si mauvaises.

b) La production audiovisuelle d'un spectacle vivant :

ASPECTS JURIDIQUES

Intervenants : Olivier Cottet-Puinel ; Christian Dulong de Rosnay ; Franceline Lepany ; Emmanuel Pierrat

Les problèmes juridiques en amont et en aval

Emmanuel Pierrat

Il faut se poser la question de ce que l'on doit signer en amont avec les gens sur le plateau ou en rapport avec la création et le type de contrat que l'on doit signer ou pas avec les personnes de la production audiovisuelle.

La première certitude que l'on doit avoir, c'est ce que l'on possède. En effet, nul ne peut donner que ce qu'il a. En droit d'auteur, il en va de même : pour revendre, il faut être propriétaire, ce qui veut dire qu'il faut avoir acquis les droits auprès des différents acteurs de la captation : metteurs en scène, acteurs, décorateurs, responsables des lumières, costumiers, etc., toute personne ayant vocation à être titulaire de droits de propriété intellectuelle, que ce soit des droits d'auteur ou des droits voisins. Cependant, il vaut mieux faire signer un contrat de cession de droits à quelqu'un qui ne les aurait pas plutôt que d'en avoir oubliés.

En droit de la propriété intellectuelle, il y a quatre éléments de base :

- lorsque l'on veut revendre à l'audiovisuel, il faut lister tous les supports, c'est-à-dire tout ce qui peut intervenir (herztien, câble, satellite, DVD, CD-Rom, etc.) ;
- il faut viser les territoires concernés, c'est-à-dire l'endroit où l'œuvre sera diffusée (cf. art. L. 131-3 du Code de la propriété intellectuelle) ;
- il faut viser une durée ;
- l'autorisation de cession de droits doit comporter la mention du prix, les différentes possibilités de diffusion, l'exclusivité des performances. Lorsqu'une intervention est faite à titre gracieux, il faut en donner la raison, parce que le principe de base du droit d'auteur est qu'a priori, lorsqu'on produit une œuvre ou que l'on participe à son interprétation, on est payé pour cela.

Il existe des modèles très bien faits, mis à la disposition du public (cf. www.sacd.fr, rubrique téléchargement, « contrats », « télévision-captation »).

Lorsque l'on vend à l'audiovisuel, il faut regarder scrupuleusement ce qui est vendu. Lorsqu'il y a un rapport d'entreprise à entreprise, il existe une sorte de présomption en faveur de la personne avec qui l'on signe. Il faut donc être très vigilant.

Droits et obligations des artistes-interprètes dans le cas d'une captation ou d'une transmission audiovisuelle

Franceline Lepany

Soit rien n'est prévu entre les parties et l'on rentre dans une zone de non droit ; soit beaucoup de choses sont prévues et cela devient très complexe.

Le contrat de travail lie l'artiste avec l'entrepreneur de spectacles. Dans ce cadre, l'artiste s'engage à des prestations pour la plupart gratuites. Quand cela devient onéreux, il convient de s'en référer à la convention collective des artistes-interprètes engagés pour des émissions de télévision (disponible sur le site : www.legrifrance.gouv.fr , rubrique conventions collectives, brochure n°3278). Dans la réalité, si les droits en cas de captation et retransmission audiovisuelle sont protégés, il faut une relation entre trois acteurs fondamentaux : le producteur audiovisuel, l'entrepreneur de spectacles et l'artiste. Cette relation s'articule autour de deux engagements :

- le contrat entre le producteur audiovisuel et l'entrepreneur de spectacles : l'entrepreneur cède tous ses droits avec ou sans rémunération ;
- le contrat entre l'artiste et l'entrepreneur. Il y a plusieurs hypothèses:
 - o Lorsqu'il s'agit d'une retransmission partielle, l'artiste-interprète a peu de droits et doit se reporter à la convention collective des entreprises culturelles et artistiques (disponible sur le site : www.syndecac.org).
 - o Lorsqu'il s'agit d'une rediffusion télévisuelle, les dispositions sont beaucoup plus complexes et il faut se reporter aux rémunérations prévues par la convention collective des artistes-interprètes pour des émissions audiovisuelles.

Un travail de recherche et d'écriture de contrats doit être fait au préalable. S'il n'a pas été fait, les artistes ne seront pas forcément bien protégés.

Ce débat peut servir à repenser quels sont les droits des artistes-interprètes en cas de retransmission, à redéfinir les rapports entre ces différents acteurs. L'approche juridique peut être un outil efficace pour cela.

Présomption de salariat et ses péripéties

Franceline Lepany

C'est un débat beaucoup plus large qui recoupe celui de l'intermittence. La notion d'« Intermittent » n'est pas une notion juridique à l'égard du droit du travail, mais une notion qui relève des Assedic.

Dans le Code du travail, l'artiste-interprète n'est pas défini en tant que tel. A l'article L. 762-1 du Code du travail, il y a une énumération de fonctions telles que les artistes dramatiques, artistes chorégraphiques, etc., qui sont considérés comme artistes-interprètes. Mais la définition de ce qu'est un artiste-interprète n'existe pas en tant que telle. On peut en trouver une au regard de celle d'un mannequin. Le mannequin est celui qui présente un produit ou qui laisse passer un message publicitaire. Ainsi, un artiste-interprète est celui qui a une interprétation ou une certaine liberté ou maîtrise de cette interprétation par rapport au mannequin qui ne l'a pas.

Le Code de la propriété intellectuelle est une garantie pour l'artiste en ce qui concerne la cession de ses droits. Cette cession doit être limitative, visée dans un accord écrit. A partir du moment où tous les supports qui sont concernés par cette cession ne sont pas visés, l'artiste peut recouvrer sa liberté.

Les Assedic et le GUSO (Guichet unique du spectacle occasionnel) sont en train de mettre au point une définition de l'artiste-interprète. Dans cette interprétation de l'artiste-interprète, le GUSO en est arrivé à dire que des artistes-interprètes qui font des interventions dans la rue seraient des animateurs et n'auraient donc pas droit au régime de l'intermittence. Si l'on ne réfléchit pas vraiment à ce qu'est un artiste-interprète et que l'on ne prend que les outils actuels comme le Code du travail ou le Code de la propriété intellectuelle, ce sont les Assedic, c'est-à-dire un organisme social, qui finiront par définir ce qu'est un artiste-interprète au regard d'un statut purement pécuniaire et social.

Statut de l'auteur et ses droits

Olivier Cottet-Puinel

La SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) est une société civile qui appartient aux

auteurs, qu'ils relèvent du spectacle vivant ou de la fiction audiovisuelle. Son objet principal est de percevoir et de répartir des droits pour les auteurs.

Pour l'audiovisuel, les films cinématographiques et télévisuels font partie du répertoire. Les captations peuvent être déclarées par les auteurs au répertoire de la SACD, ce qui veut dire alors que la SACD perçoit et redistribue les droits pour les auteurs de ces captations.

Les auteurs de ces captations sont les auteurs des spectacles captés, le metteur en scène et le réalisateur. Tous ces auteurs doivent bénéficier d'un contrat de cession de droits d'auteur.

En amont, le contrat de cession de droits d'auteur doit être signé avec le producteur de la captation. Le producteur de la captation, en pratique, peut être plusieurs personnes morales, c'est-à-dire qu'il peut y avoir un producteur audiovisuel qui est un producteur privé, parfois ce sont les théâtres. Le théâtre doit donner son autorisation pour que le spectacle puisse être capté dans ses murs. Cela pose un problème pratique : les droits relatifs à une captation ne sont pas toujours libres. Ils peuvent avoir été cédés en amont à un producteur de cinéma ou de télévision, ce producteur peut être français ou étranger. Un contrat signé avec un producteur d'une captation antérieure peut limiter la disponibilité des droits. Il faut donc bien faire tout un travail en amont. Le contrat de captation doit se négocier quand la chaîne souhaite capter. Certains producteurs captent, notamment la COPAT, sans avoir de préacheteurs. Généralement, ce travail en amont intervient après le début des représentations. Or cela demande un travail important et les professionnels du spectacle ne sont pas nécessairement habitués à ce type de procédure.

Les questions qui se posent lors de ce type de contrat sont les suivantes. Les auteurs négocient souvent une somme à la signature du contrat. Ces sommes ne sont pas très importantes et dépendent d'un accord de gré à gré qui dépend lui-même du budget de la captation qui est subordonné au fait qu'une chaîne l'achète. Plus les chaînes dépensent de l'argent pour cette captation, plus les auteurs parviennent à négocier une somme importante à la signature, même si au regard des fictions audiovisuelles ou cinématographiques elles ne sont pas très conséquentes.

D'autre part, il faut faire attention à certaines clauses, notamment celles d'exclusivité : il vaut mieux refuser une exclusivité sur le droit de captation, ainsi cela ne porte pas préjudice à une captation antérieure voire ultérieure. Il faut faire attention à ce que la captation ne soit pas forcément diffusée pendant les représentations à Paris ou en province. Pour l'exploitation de films diffusés à la télévision, sur les chaînes hertziennes, par le câble, le satellite, en France ou dans les territoires francophones, la SACD peut verser des rémunérations aux auteurs. La vidéo ne représente pas un marché énorme pour les captations, sauf cas particuliers et pour ce qui concerne le patrimoine, comme « Au théâtre ce soir » qui se vend extrêmement bien. C'est pour cela qu'il faut faire attention à tout dans les contrats de cession de droits, parce que certaines captations qui ont trente ans font des ventes étonnantes en vidéo. Tout cela est donc réglé par des contrats de cession de droits d'auteur avec des négociations qui se font de gré à gré.

Les contrats de captation

Christian Dulong de Rosnay

L'ADAMI (Société civile pour l'Administration des droits des artistes et musiciens interprètes) a pour principale mission de percevoir et répartir les droits de licences légales aux artistes-interprètes et consacre une partie de ses perceptions à des aides à la création et à la diffusion de projets artistiques. Depuis 1998, l'ADAMI a versé plus de 157 millions d'euros et aidé plus de 10 000 projets artistiques, dont principalement des projets de spectacle vivant.

Dans tous les cas de figure, un producteur ne peut enregistrer un spectacle et donc les prestations des artistes qui y sont contenues sans conclure préalablement, avec chacun d'entre eux, un contrat de captation venant régler les conditions d'enregistrement et d'exploitation de ces prestations. Ce contrat est alors régi par le Code du travail. Il doit comporter un salaire d'enregistrement au bénéfice de l'artiste en contrepartie de l'enregistrement de ses prestations. Il est également régi par le Code de la propriété intellectuelle pour tout ce qui relève des conditions d'exploitation des prestations enregistrées de l'artiste. Aussi, en plus du salaire d'enregistrement, ce contrat doit comporter une rémunération distincte pour chaque mode d'exploitation envisagé conformément aux dispositions du Code de la propriété intellectuelle.

Il convient par ailleurs de rappeler que la convention collective des artistes-interprètes engagés pour des émissions de télévision du 30 décembre 1992 étendue en 1994 à l'ensemble de la profession

pour tout ce qui concerne les conditions de travail et le cachet de base. Quand cette convention est applicable, il y a un minimum salarial que le producteur audiovisuel doit appliquer. Il y a deux cas de figure. S'il s'agit d'une retransmission « événement », c'est-à-dire d'une captation d'un spectacle de moins de 12 représentations et ne nécessitant aucun travail spécifique de la part des artistes-interprètes pour l'enregistrement, alors le producteur audiovisuel doit verser à l'artiste deux fois le cachet de base prévu par la convention collective. Dans les autres cas de captation, c'est-à-dire s'il y a plus de 12 représentations ou si l'enregistrement demande un travail spécifique de la part des artistes-interprètes pour cet enregistrement, le producteur audiovisuel doit verser trois fois le cachet de base prévu par la convention collective.

Mais cette convention n'est pas applicable à tous les artistes, les musiciens en sont par exemple exclus. Dans ces cas-là, il faut revenir aux dispositions du Code du travail en vertu desquelles le salaire d'enregistrement ne peut être inférieur au SMIC horaire multiplié par le nombre d'heures passées à enregistrer.

En plus du cachet d'enregistrement, il faut prévoir une rémunération par mode d'exploitation des prestations de l'artiste. Les dispositions de la convention collective pour les émissions de télévision prévoit un certain nombre de rémunérations minimales au titre de l'exploitation de l'enregistrement sur les chaînes hertziennes étrangères, sur le câble, le satellite, pour toute exploitation sous forme de vidéogramme. Elles n'ont toutefois pas été étendues. Ainsi, elles ne sont applicables qu'aux producteurs membres de l'USPA, aux chaînes hertziennes françaises, aux producteurs en situation de coproduction ou en achat de droit/commande avec une chaîne signataire de la convention collective. Si la convention collective n'est pas applicable, le producteur audiovisuel doit néanmoins appliquer les dispositions du Code de la propriété intellectuelle et prévoir une rémunération pour chaque mode d'exploitation envisagé des prestations enregistrées de l'artiste. Hélas, à défaut de minimum applicable, ces rémunérations sont souvent négociées de gré à gré entre les parties et les artistes sont rarement en situation de négocier favorablement leur contrat. La rémunération qui leur est accordée au titre de chaque mode d'exploitation de leurs prestations est donc souvent forfaitaire et définitive, puisque le Code de la propriété intellectuelle n'exige pas que les artistes perçoivent une rémunération proportionnelle en contrepartie de l'exploitation de leur prestation.

ENJEUX STRATÉGIQUES ET ASPECTS FINANCIERS

Intervenants : Monique Barbaroux ; Franck Bauchard ; Yvon Davis ; Xavier Gouyou-Beauchamps ; Emmanuel Hoog ; Fabien Jannelle ; David Kessler ; Jacques Legré ; Gildas Le Roux ; Jean-Michel Ribes.

Arnaud Laporte

Cette table ronde doit répondre à une question majeure.

Quelle est la raison d'être du film de théâtre : est-ce une obligation liée au cahier des charges des différentes chaînes ? un alibi culturel ? Est-ce lié à un vrai projet, une ambition, une croyance dans les fondamentaux des services publics ?

Quelles sont les politiques à venir pour les chaînes de France Télévisions ?

Les politiques des chaînes publiques

David Kessler

France 4 en numérique terrestre, ancienne chaîne Festival, aura notamment pour vocation de devenir une des chaînes privilégiées du spectacle vivant. C'est un nouveau canal pour la présence du spectacle vivant sur les antennes du service public.

Il y a des débats récurrents sur la présence du spectacle vivant à la télévision. Il y a eu le rapport Wallon, il y a eu un colloque en 1991 à l'Odéon avec Giorgio Strehler. Le constat de la diminution du spectacle vivant à la télévision est également récurrent, à tel point qu'il ne devrait plus du tout être présent.

Il faut d'abord éviter l'incompréhension réciproque. Je pense à un certain nombre de personnes qui font la télévision et qui pensent que le spectacle vivant n'y a pas sa place, parce que c'est un genre

différent et également à certaines personnes de théâtre qui se demandent si le théâtre n'est pas le lieu de l'éphémère et la télévision serait autre chose. Mais l'incompréhension réciproque réside aussi dans l'idée que l'on se fait de « la loi sacro-sainte de l'audimat » qui consisterait à penser que l'important est de capter et diffuser des spectacles, quelle qu'en soit l'audience. Or, l'audience n'est jamais une réalité indifférente pour des raisons publicitaires, certes mais pas seulement. Quand on est une chaîne publique et que l'on ne dépend que partiellement de sa recette publicitaire, c'est évidemment un facteur important, parce que cela correspond à 40% de la survie. Mais il faut se défaire de l'idée que, parce que l'on serait une chaîne publique qui aurait 0% de recettes publicitaires, il n'y aurait pas de considération d'audience. Le meilleur exemple est la BBC qui est obsédée par son audience. On ne peut pas justifier la redevance audiovisuelle si personne ne regarde les programmes proposés. Cette question ne peut donc pas être indifférente à un diffuseur. Ce n'est pas une question purement marchande, cela recouvre aussi la question de la légitimité du service public. D'ailleurs, quand un spectacle marche, ceux qui y ont participé sont les premiers contents, parce que cela prouve qu'il y a une rencontre.

Quand on regarde les plages horaires des diffusions du spectacle vivant sur les chaînes de service public, on se rend compte que c'est souvent « la nuit et l'été », comme l'avait fait remarquer Catherine Clément dans le rapport qu'elle a rendu à M. Aillagon. Certes les diffusions sont tardives et les conditions de programmation ne sont pas entièrement satisfaisantes. Cependant, un certain nombre d'entre elles se font hors de ces créneaux, c'est-à-dire le jour et l'hiver. Cependant, si l'on prend les chiffres d'audience, il se peut que certains spectacles diffusés la nuit et l'été soient mieux lotis que d'autres diffusés à 20h30 l'hiver. Au-delà des obligations du cahier des charges ou des contrats d'objectifs et de moyens – celles de France Télévisions ont d'ailleurs été renforcées, des engagements ont été pris à cet égard - la question posée à un diffuseur est celle de l'éditorialisation du spectacle vivant, car il ne suffit pas de diffuser une pièce, il faut se demander comment elle est mise en valeur pour attirer le téléspectateur. C'est une question que les chaînes du groupe France Télévisions se posent. Il y a une série de pistes, mais pas une seule réponse. Une réponse possible est l'événement. Par le biais du direct ou de la production originale, le caractère événementiel de la diffusion sur une chaîne peut avoir une valeur. Une autre réponse possible est la captation-recréation avec des émissions s'y rapportant.

En ce qui concerne le groupe France Télévisions, l'émergence d'une nouvelle chaîne hertzienne, provenant de la volonté à la fois de ses dirigeants et des pouvoirs publics, donne l'occasion de donner une nouvelle place au spectacle vivant, notamment en diffusant en direct des spectacles de festivals tout au long de l'année. A l'heure actuelle, six ou sept festivals ont déjà passé des accords avec la nouvelle chaîne France 4 pour une diffusion de spectacles.

Le Président de France Télévisions, Marc Tessier, a une réelle volonté d'accélérer la réflexion sur le type de spectacles, notamment par le biais d'une réflexion menée avec l'opéra, c'est-à-dire une production originale d'un opéra qui pourrait être une réflexion expérimentale sur de nouveaux types de captation, de nouveaux types de production de spectacles, dans le but de réfléchir à l'éditorialisation.

Jean-Michel Ribes

Il est normal que les chaînes de télévision se préoccupent de l'audience. Le problème, c'est qu'il faut imaginer un système d'aller et retour. Sur les chaînes publiques, il n'y a plus aucune émission qui parle de théâtre, il n'y a plus de magazine, il n'y a plus d'ensemencement sur le téléspectateur pour qu'il ait envie d'aller au théâtre et par là-même envie de revoir le spectacle à la télévision et cela pose problème. On connaît bien l'impact de la télévision sur le livre, sur le théâtre quant à la fréquentation. Si un livre ne passe pas à la télévision, il est peu vendu. On sait à quel point cette fenêtre ouverte sur le monde distribue les objets culturels de manière forte. S'il faut de l'audience pour le spectacle vivant au théâtre, il faudrait que la télévision se préoccupe de montrer le théâtre, de donner envie aux gens d'aller au théâtre. Pour l'instant, il n'existe qu'une seule émission par an sur le théâtre : les Molières. Elle s'est arrêtée l'année dernière, parce qu'elle ne représentait pas le théâtre dans sa totalité, dans sa légitimité. Si la télévision veut aujourd'hui avoir de l'audience sur le spectacle vivant, elle doit donner envie aux gens d'aller au théâtre.

C'est ce qu'il s'est passé pour le handball. Avant, personne ne s'y intéressait. Une fois que les matchs

ont été retransmis sur des chaînes publiques, les gens se sont découvert un véritable engouement pour ce sport. Il en va de même pour le théâtre. Il faut redonner l'envie d'aller au théâtre et pour cela, il faut en parler à la télévision, il faut faire des émissions sur le théâtre et dire ce que c'est. A partir de ce moment-là, les gens iront au théâtre, verront que ce n'est pas un lieu de punition, mais aussi de plaisir et dès lors, peut-être qu'il y aura un lien entre l'audience du public et des téléspectateurs.

Plus d'un million de cassettes vidéo de « Au théâtre ce soir » ont été vendues, alors que cela est considéré comme la lie de la réalisation dramatique. Cela montre bien que les gens peuvent regarder du théâtre. Ce n'est pas si loin. Il faut expliquer aux gens et leur apprendre ce qu'est ce théâtre en France qui nourrit souvent, par ses auteurs, le cinéma.

Rôle de l'INA

Emmanuel Hoog

En France, 90 pièces de théâtre sont éditées, dont 66 dans la collection « Au théâtre ce soir ». En tous cas, il existe un espace et un public pour cela. A l'Inathèque de France, des collections sont accessibles. Depuis 1954, il y a eu 1 035 retransmissions de théâtre et environ 35 collections d'émissions de théâtre à la télévision.

L'INA mène une politique à la fois de production et de coproduction. Les deux derniers projets de l'INA ont été *Viol* de Danielle Sallenave créée au Théâtre du Rond Point et *Oncle Vanja* mise en scène par Julie Brochen.

D'autre part, l'INA a signé un accord avec la DMDTS sur une collection qui s'appelle « Mémoire du théâtre » qui a pour but l'enregistrement et non la diffusion de mémoires de scénographes, de metteurs en scènes, d'acteurs et comédiens. Cette collection est diffusée dans un réseau qui n'est pas celui de la télévision.

Un élément risque de modifier la donne et le contexte dans lequel tous évoluent dans ce rapport filmé au théâtre. L'arrivée du numérique change la donne. Filmer le théâtre a à voir avec la mémoire du théâtre et avec la nécessité de transmission. Mais si l'on veut retrouver ce qu'est un spectacle, cela ne se passe que dans le théâtre. Si cela a quelque chose à voir avec la mémoire, les temps de diffusion peuvent être multiples, en direct ou dans l'excessivement différé. Mais cela a toujours à voir avec la mémoire. Le débat que le numérique lève c'est celui de l'intérêt d'avoir une mémoire du théâtre, parce que les évolutions techniques du numérique le permettent, grâce à un accès rapide, à un faible coût, c'est-à-dire dans une économie proche du théâtre, qui est objectivement pauvre. Pouvoir faire entrer une caméra dans la salle de spectacles était un problème un peu philosophique et religieux, mais aussi un problème technique et financier qui sera, grâce au numérique, résolu. On peut signer l'arrêt de mort de la notion de théâtre éphémère.

La vraie question est de savoir si l'on accepte pour le théâtre d'explorer de multiples réseaux de diffusion et de ne pas rester dans un rapport mortifère à la télévision. On comprend l'intérêt du théâtre à la télévision, mais ce face-à-face ne résout pas tout le problème à lui seul. Le rapport du théâtre avec son image et sa mémoire doit envisager d'autres canaux. L'expérience de « Au théâtre ce soir » le montre. Il n'y aura pas des centaines de milliers de cassettes vendues de tout ce qui sera capté, mais grâce au numérique, l'avenir devrait s'ouvrir sous un jour plus optimiste.

La diffusion du théâtre

Xavier Gouyou-Beauchamps

Le théâtre lui-même ne peut être indifférent à la question du public. Il n'y a pas que l'audience qui entre en considération, il y a également la question du patrimoine. L'action de la télévision publique fait partie de ce patrimoine. Des choses sont faites avec un succès plus ou moins grand. A l'occasion du centenaire de *Cyrano*, il y a eu une nuit « *Cyrano* » sur France 3, avec la diffusion de trois versions : en prime time, celui de Jean-Paul Rappenaud, puis un film du cinéma américain du début des années 1950 et le *Cyrano* de Daniel Sorano, captation en semi-direct et en noir et blanc.

Sur France 3 a été mise en place une collection du théâtre de la Comédie Française. C'est une tentative de renouveler les choses dans le mode de captation ou de recreation. Cela a constitué une sorte de monument en termes de patrimoine. Cela a été en partie un échec.

Ciel Ecran est une association entre un diffuseur technique et une coopérative de droits audiovisuels de théâtre francophone, la COPAT. Cette société a repris les activités de VTHR (Vidéo transmission

haute résolution). Ciel Ecran transmet du spectacle vivant par satellite, une dizaine de journées par an pour une vingtaine de spectacles pour des collectivités, ce qui donne accès au spectacle vivant à des gens trop excentrés. Cela permet aussi de créer une certaine animation locale. Il y a moyen de trouver des diffusions supplémentaires avec des enjeux limités : 10 000 personnes, c'est déjà un grand succès.

Jacques Legré

Tous les problèmes précités ont provoqué la création de la COPAT (Coopération de Production Audiovisuelle Théâtrale), c'est-à-dire l'absence du théâtre à la télévision, les problèmes juridiques et les problèmes de diffusion et d'exploitation. Cela a entraîné le regroupement de théâtres, notamment privés au départ, dans une coopérative de production audiovisuelle, afin de mettre en commun leur patrimoine de pièces et de gérer les problèmes de droits et de diffusion. On s'assure de bien avoir en amont les accords de tous les auteurs et ayants droit et après de négocier avec tous les diffuseurs. La grande différence avec les autres producteurs, c'est que les directeurs de salles, titulaires du droit de représentation du spectacle vivant, restent titulaires à travers la COPAT du droit de représentation audiovisuelle. La COPAT a essayé d'avoir une chronologie des médias et de pouvoir, en fonction de la notoriété des pièces, diffusées sur des chaînes à péage, sur des chaînes thématiques, sur le câble, le satellite, les chaînes hertziennes, de diffuser en vidéo et DVD.

En ce qui concerne la question de l'audimat, trois choses sont importantes. Le côté événementiel peut avoir lieu de temps en temps, mais la fidélisation du public est un véritable enjeu et ce qui a fait le succès de « Au théâtre ce soir », c'est la régularité du rendez-vous. Il faudrait un rendez-vous régulier de théâtre à la télévision. Ensuite, il faut rendre compte de la diversité du théâtre. Il faut montrer que toute la gamme de la production théâtrale est intéressante. Enfin, pour ce qui est des horaires, il faudrait penser aux matinées pour diffuser le théâtre. Il y a alors un public pour cela.

Le seul que l'on ait oublié au niveau des droits est le producteur de spectacle vivant public ou privé. Les droits de captation peuvent être bloqués par un producteur de cinéma, ce qui empêche de faire la captation. Dans le même temps, on conseille aux auteurs, quand ils donnent l'autorisation de la captation, que ce ne soit pas exclusif. Pourquoi d'une part une captation pourrait ne pas empêcher une autre captation ? Et pourquoi d'autre part faire un film à partir d'une pièce que le producteur, l'auteur, le metteur en scène ont rendu célèbre, ce qui fait que cette pièce va devenir filmable, empêcherait de faire la captation d'un spectacle vivant qui est une œuvre très différente ?

Yvon Davis

AGAT films est une structure qui rassemble un collectif de producteurs associés. Cette structure s'est toujours efforcée d'avoir une relation vivante et si possible dynamique entre des secteurs de production différents. La fiction et le documentaire doivent se nourrir et non s'opposer. Le spectacle vivant est un sujet auquel le collectif tient pour des raisons historiques, dans la mesure où un certain nombre des membres viennent du spectacle vivant. La volonté de continuer à filmer du spectacle vivant vient de ce que le théâtre est un des lieux sensibles de la vie publique et qu'à travers le travail sur la langue, le questionnement de l'état du monde actuel auquel le théâtre se livre, quelque chose de fort et d'indispensable peut naître dans la façon dont les programmes peuvent s'adresser aux gens. C'est un point important de la philosophie de l'entreprise.

On a le sentiment que la situation est très grave. Le théâtre est actuellement réduit à sa portion la plus congrue. Mise à part Arte, les chaînes de télévision sont confrontées à un objet qui les insupporte profondément. S'il n'y avait pas le cahier des charges qui les oblige à enregistrer des spectacles de théâtre, on ne verrait plus de théâtre à la télévision. Ce ne sont pas les hommes et les femmes qui travaillent dans les unités spectacle des chaînes qui sont en cause. Eux-mêmes se heurtent à des pesanteurs, à des contraintes redoutables qui font que la question de l'audimat reste une logique implacable qui s'impose avec force et contre laquelle on ne peut pas grand-chose. Soit la télévision est seulement une industrie du divertissement et dans ce cas, le théâtre n'y a pas sa place et il faut le dire. Cela serait dramatique pour la vie collective. Soit il faut se poser la question plus large de la

place de la culture dans le service public. Est-ce qu'il y a encore un service public ou est-ce une agence chargée de distraire les gens et de leur permettre de s'endormir sans trop de problèmes ? La question du théâtre doit être abordée dans un esprit plus large. Soit on décide de se poser sérieusement la question de l'avenir pour le service public, quel service public, soit on ne fait rien.

Il faut avancer. Il faut aller au-delà du pansement. Le théâtre est face à des structures lourdes, fortes, à des logiques pesantes. Pour avancer, il faudrait que la profession aide davantage les producteurs. Aujourd'hui, on est face à un risque réel de marginalisation du théâtre. La question de la télévision et de ce que l'on peut y faire sur le théâtre est une question qui doit être prise en charge par tous les partenaires.

David Kessler

Il est vrai que la télévision est un média où l'audience n'est pas indifférente. Il y a des chaînes qui ont moins d'exigence d'audience, ce sont les chaînes payantes. Dans la logique du service public, où il y a plusieurs chaînes, les objectifs sont différents entre les chaînes. Dire que le service public n'agit que dans la logique de l'audience est faux. Le cahier des charges est la substance-même du service public. Il a son cahier des charges, il a ses obligations, il a un contrat d'objectifs et de moyens et il assume cette réalité. Par exemple, lundi 24 janvier 2005, France 3 a décidé de diffuser en intégrale « Shoah ». Il n'y avait pas d'objectif d'audience. Symboliquement, il fallait le faire. Il se trouve qu'à 20h30, « Shoah » a fait 18% de part de marché et que plus de 3,5 millions de téléspectateurs l'ont regardé, ce qui n'était jamais arrivé. Parfois la prise de risque que le service public assume spontanément rencontre le spectateur.

Il peut y avoir des problèmes différents suivant les arts. Parler de la musique à la télévision et parler du théâtre ne relèvent pas du même problème. Le théâtre est une réalité particulièrement difficile. Il faut y travailler ensemble. L'accompagnement est fondamental et il est probablement insuffisant, mais cela ne sert à rien de dire que la situation est désespérée.

Gildas Leroux

Plusieurs points, en vrac...

La télévision est ingrate vis-à-vis du théâtre. Elle s'est beaucoup appuyée sur lui à ses débuts et l'oublie complètement aujourd'hui.

Pour le financement d'une production, si l'on fait un documentaire sur le théâtre, on peut avoir des aides du CNC, de la PROCIREP (Société civile pour la perception, réception des droits de représentation publique dans les films cinématographiques), du Ministère des Affaires étrangères, des Régions, des Départements. Mais s'il s'agit d'une captation ou d'une récréation, on n'obtient aucun autre financement que celui de la chaîne ou du CNC. Et on peut se poser la question de savoir comment cela va se passer lorsque la TNT sera mise en place, et qu'il y aura un besoin encore plus grand de programmes. Qui va les financer ?

Le CNC est un partenaire remarquable, mais il ne peut pas à lui tout seul soutenir toute l'économie du secteur.

Sur un autre plan, celui de la reconnaissance du travail des réalisateurs de films de théâtre, la SACD a beaucoup de progrès à faire, les considérant encore trop souvent comme des réalisateurs de matchs de football.

Ensuite, il existait il y a quelques années des documents très pratiques sur les droits des comédiens, des metteurs en scène, des producteurs et des chaînes. Ces documents étaient établis conjointement par le CNC, la SACD, l'ADAMI, etc. Ils devraient être mis à jour, en particulier en vue de faciliter le travail de mémoire.

On observe aussi des détails techniques aberrants : une chaîne accepte les PAD seulement quand elle peut démarrer ses droits de diffusion. Quand la pièce de théâtre tourne pendant un an en province, cette acceptation n'interviendra qu'à la fin de cette tournée, ce qui peut être un ou deux ans après l'achèvement de la production, reculant d'autant la finalisation du financement.

Il y a, enfin, deux poids et deux mesures. Les règles du jeu de la COPAT sont un peu différentes de celles des autres producteurs. Il faut faire cesser les passe-droits. Il y a peu de gens qui font du

théâtre à la télévision et il faudrait que tout le monde ait les mêmes règles du jeu.

Jean-Michel Ribes

Insister sur l'audience revient à dire qu'il ne faut pas de théâtre à la télévision. Si la télévision envoie des spectateurs au théâtre, il lui renverra des téléspectateurs. Tout le monde a des responsabilités sur ce sujet. Il faut mettre plus d'idées sur la table. Il faut peut-être innover un peu plus. Les producteurs de cinéma doivent également y réfléchir.

Il y a aujourd'hui des gens qui écrivent et dont le propos fait peur à la télévision et au cinéma. Ils passent d'abord par le théâtre. Une fois ce test passé et le succès public avéré, l'audiovisuel est rassuré et peut les diffuser. Ainsi, le théâtre a une fonction de passeur. Le fonctionnement du théâtre fait qu'il découvre ces auteurs. Il peut y avoir une interaction entre les différents médias.

Le film de théâtre n'est un objet ni de théâtre ni de cinéma. C'est un nouvel objet qui a l'énergie de la représentation théâtrale, l'énergie du public et en même temps la qualité cinématographique de l'image. Ce n'est pas une addition de deux arts, c'est une fusion. Cela reflète l'envie de témoigner de la vigueur des écritures d'aujourd'hui. Un accord entre Jérôme Clément et le Théâtre du Rond Point a été signé. Cet accord porte sur une collection d'auteurs d'aujourd'hui qui sont filmés et cela donne lieu à une collection de DVD qui se vend et se diffuse et répond en stéréophonie aux Molière de la Comédie Française. Grâce à cela, des auteurs d'aujourd'hui sont aussi présents que les classiques d'hier. Le théâtre doit devenir l'émotion et le plaisir de tous grâce à une télévision qui lui donne la place qu'il mérite dans ses programmes. La culture n'est pas une punition desaudimateuse.

Le CNC et la production des films de théâtre

Monique Barbaroux

Le CNC a beaucoup de chance, car il est là pour soutenir les œuvres et travaille en liaison avec les auteurs, les réalisateurs et les producteurs. Le spectacle vivant a tout de suite été pris en compte par le COSIP (Compte de soutien aux industries des programmes). Au départ, le CNC ne souhaitait aider que les récréations. A l'époque, il y avait une aura pour les récréations du spectacle vivant qui, elles, faisaient œuvre. Quant à la captation, c'était pour la mémoire, l'archivage. Le CNC s'est vite aperçu que c'était un propos fallacieux, parce qu'entre récréation et captation, il fallait de toutes façons un regard, un propos derrière la caméra. Le COSIP est ouvert depuis 1998 indifféremment pour les captations et les récréations. Donc, différencier les deux est un débat qui n'a plus lieu d'être. L'essentiel pour le CNC est de voir s'il y a un regard derrière la caméra du réalisateur et s'il y a quelque chose qui se passe sur scène et c'est ce rapport particulier qui fait que le CNC aide la captation et la récréation. Les sommes investies pour le spectacle vivant sont en augmentation. En 1998, une somme de 3 millions d'euros était dédiée au COSIP. En 2004, il représente 21 millions d'euros. La participation du CNC a donc été multipliée par 7 depuis 1998, mais ce qui a beaucoup augmenté, c'est la musique (opéra, jazz, variétés) et les nouvelles formes de spectacle (cirque), alors que le théâtre reste le parent pauvre du COSIP. Le théâtre correspond à 13% du volume total des heures aidées. Il y a sans doute un souci. Le CNC partage ce souci avec les chaînes et les diffuseurs.

L'aide du CNC est liée à l'apport d'un diffuseur, mais c'est la seule condition. L'apport peut être fait en nature ou en argent. Il n'est pas possible d'aider sans diffuseur, sinon le CNC filmerait des spectacles qui ne seraient jamais vus. Le COSIP fonctionne sur argent public, sur une taxe notamment prélevée sur les chaînes de télévision. Il est donc assez logique que la seule condition soit l'apport du diffuseur.

Le CNC est prêt à réfléchir avec les diffuseurs, les réalisateurs et les auteurs à une nouvelle forme d'écriture du théâtre pour la télévision. Il y a une réflexion à engager sur la façon de filmer le théâtre. Filmer le théâtre peut être une œuvre. Il faut réfléchir à la durée. Le CNC travaille à ce sujet par le biais d'une commission que préside Fabien Jannelle, c'est-à-dire la commission du COSIP pour le spectacle vivant, dans laquelle il y a des comédiens. Elle est notamment composée de Françoise Lebrun, Marianne Basler, Laurent Pelly. Il y a ainsi des quotas privilégiés pour le théâtre. Le CNC a une vraie volonté d'ouverture de la réflexion aux réalisateurs et aux diffuseurs sur la façon de trouver une nouvelle écriture télévisuelle qui fasse œuvre audiovisuelle. Depuis quelques années, des réalisateurs et des auteurs circulent. Plus ils circuleront, mieux ce sera. Ainsi, les travaux de Benoît Jacquot sur la *Fausse Suivante*, de Raoul Ruiz ou de Jean Douchet donnent lieu à des moments où les distinctions entre théâtre, cinéma et film de théâtre sont abolies.

Enfin, un coup de chapeau doit être rendu au film « L'Esquive » d'Abdellatif Kechiche qui est le film qui a le mieux parlé de théâtre, que ce soit le théâtre pour s'enrichir ou à titre de divertissement, le théâtre à titre d'éducation. C'est également le plus beau film sur le théâtre de Marivaux, sur le rôle de l'aveu. Dans ce film, on comprend à la fois l'essence de Marivaux, l'essence du théâtre, l'essence du cinéma et lorsque l'on arrivera aussi bien pour le petit écran que pour le grand écran à des œuvres de ce type, on aura tous fait un grand progrès.

Fabien Jannelle

Dans le rapport Latarjet sur l'avenir du spectacle vivant, il n'est pas question de la télévision comme d'un élément de réflexion sur l'avenir du spectacle vivant. Cette absence est révélatrice du peu d'espoir à court ou moyen terme que les membres de la Mission Latarjet et que nos nombreux interlocuteurs mettent sur cette question. Cela témoigne assez bien d'un véritable problème, d'un divorce, d'une indifférence et d'une incompréhension.

Dans la commission d'aide sélective du CNC, il y a des artistes, des opérateurs culturels, un représentant d'une chaîne publique, des réalisateurs et des producteurs. Cette commission analyse des projets sur lesquels elle donne un avis. Les membres de la commission qui viennent du spectacle vivant sont tout à fait étonnés des chiffres, parce que cela met en valeur la différence des économies entre le théâtre et l'audiovisuel. Cette commission essaie de travailler de manière constructive, mais ce n'est pas simple. Certains membres de cette commission, venant du spectacle vivant, ont été rapidement gagnés par le découragement et se sont demandé ce qu'ils faisaient là. Une rencontre avec des responsables de France 3 a été organisée. La commission a donc reçu les directeurs d'antenne et des programmes de France 3. Très rapidement nous nous sommes aperçus que nous vivions dans deux mondes étanches. Les professionnels de France 3 ont fait comprendre qu'ils n'avaient pas les mêmes préoccupations que les nôtres en tant que professionnels d'une chaîne publique. Elles pouvaient être les leurs en tant que citoyens, esthètes, ... mais qu'à la place qui est la leur, ce que la commission souhaitait était totalement impraticable pour eux. La question de l'audience est apparue immédiatement comme ce qui créait cette frontière. Personne n'est indifférent à l'audience, mais quand elle devient un terme d'exclusion voire de censure, cela pose question. Dans le cahier des charges, l'audience est plus une exigence vis-à-vis du public qu'une volonté de performance commerciale. Dans les faits, se posent les questions du montant de la redevance, du poids de la publicité, etc. L'argument fort des chaînes, c'est qu'elles dépassent les quotas. Dans le cahier des charges, il est prévu une diffusion de 15 spectacles. Sur France 3, il y en a eu 21, c'est-à-dire plus que ce qui est prévu dans le cahier des charges. Cependant, ces films sont diffusés au début de la nuit et ne sont même pas, ou mal, annoncés en début de soirée. Cela veut dire qu'il est difficile de savoir qu'à 1 heure du matin va passer la retransmission d'un spectacle.

En ce qui concerne la musique, il y a un fractionnement. La musique sert quelquefois à caler les programmes. Il y a donc un problème concernant l'intégrité de l'œuvre. Est-ce qu'il est acceptable que des œuvres soient fractionnées pour caler des programmes ? Si l'on s'en tient au respect des quotas, ils sont respectés et dépassés, mais pas dans de bonnes conditions. En outre, la rubrique théâtre contient tout : la danse, le théâtre et le lyrique. Cette catégorie ne représente tout de même que 4,3% de ce qui est présenté sous la rubrique « spectacle vivant et divertissements ».

Un point positif est néanmoins ressorti de cette rencontre : France 3 projette de créer un magazine sur le spectacle vivant.

La DMDTS et la production/diffusion des films de théâtre

Franck Bauchard

Au départ, plus qu'avec le cinéma, la télévision avait un lien de proximité très fort avec le théâtre, parce qu'elle ne pouvait pas stocker ses images. Elle fonctionnait donc sur « le direct ». Au début des années 1950 a eu lieu la première retransmission en direct d'une représentation de théâtre et cela avait déjà à l'époque engendré un débat sur l'opportunité de capter ou non un spectacle. Peu après les premiers documentaires sur le travail théâtral voit le jour. Dès ses débuts, la télévision va donc chercher à la fois à rendre compte de l'acte théâtral et du processus théâtral. Le numérique relance et

clos d'une certaine manière cette problématique. Avec un DVD, on peut en effet à la fois donner à voir un spectacle et, avec les bonus, rendre compte du processus théâtral ou d'une réflexion sur le théâtre.

La notion de spectacle vivant date des années 1930 aux Etats-Unis. Elle est née de la radio car il fallait que le spectateur puisse distinguer le préenregistré du direct. Le spectacle vivant est donc intrinsèquement lié à la technique, à une société où la reproduction technique est la règle. Le spectacle vivant, c'est donc d'une certaine manière ce qui peut être enregistré. Il n'y a donc pas d'antinomie mais interdépendance entre le spectacle vivant et les enjeux de la captation.

Pour la DMDTS, c'est un sujet important, parce qu'il s'agit de constituer une mémoire du théâtre. C'est un enjeu capital pour les spectateurs et les étudiants. Il serait difficile d'imaginer quelqu'un qui débiterait le théâtre aujourd'hui sans avoir vu un film sur le travail de Kantor ou de Vitez.

La DMDTS n'a pas de compétence de plein droit sur l'audiovisuel. Il y a un principe de subsidiarité en la matière puisque le CNC gère l'ensemble des crédits de l'audiovisuel civil, notamment via le COSIP. La DMDTS a donc un rôle complémentaire sur les formats non télévisuels. Le premier type d'aide est l'aide à la production audiovisuelle et DVD sur le spectacle vivant. Il y a donc un soutien à des formats audiovisuels non dédiés à la diffusion télévisuelle et dans des formats d'écriture non habituels, par exemple une durée non formatée par la diffusion télévisuelle et qui peut donner lieu par ailleurs à une exploitation notamment en termes de DVD. Un catalogue a été constitué, où l'on trouve notamment des entretiens, des analyses sur le spectacle vivant ou des relations pédagogiques de grands maîtres transmettant leur vision du théâtre. Ces documents ont une valeur patrimoniale, didactique, pédagogique et sont destinés à des professionnels ou des avertis.

La deuxième action de la DMDTS est la constitution d'une mémoire audiovisuelle du spectacle vivant. Elle a passé une convention avec l'INA pour la création de titres sur des grandes personnalités du théâtre contemporain. Il y a donc eu des éditions sur Claude Régy, Jean-Pierre Vincent, Jorge Lavelli, etc.

Au début des années 1990, la DMDTS a promu une collection « enseignement du théâtre », qui fait l'objet d'un projet de renégociation pour qu'elle soit transférée sur un support DVD.

Les lieux de création prennent aujourd'hui l'initiative de faire des projections ou des captations de leurs spectacles. Il existe également des pratiques spontanées d'artistes. En outre, certaines formes de théâtre travaillent avec la vidéo, et donc déplacent la question de la mémoire. En ce qui concerne la mémoire, il faudrait qu'elle soit la plus représentative du théâtre contemporain et donc qu'elle prenne le mieux en compte la diversité des esthétiques.

Avancer sur le film de théâtre nécessite de développer le réflexe audiovisuel dans les politiques de droit commun. Pour cela, il faut sensibiliser les acteurs principaux. La question de l'audiovisuel n'est pas consensuelle au niveau de la profession. Peut-être faut-il imaginer un certain type de contrat avec les institutions, notamment les CDN, les scènes nationales, les compagnies, etc., pour archiver et valoriser le patrimoine. Il y a sans doute quelque chose à trouver au niveau régional, échelon actuel de mise en œuvre des politiques culturelles. Il faut imaginer des liaisons entre les différents acteurs sur la question de l'édification d'une mémoire régionale.

Intervention du Ministre de la Culture et de la communication

Renaud Donnedieu de Vabres

Je tiens tout d'abord à remercier les initiateurs de cette journée professionnelle de débat sur « le film de théâtre », l'Athénée et le Centre National du théâtre, et les institutions qui les ont aidés, le CNC, l'ADAMI, et le SCEREN (CNDP).

Je place de grands espoirs dans vos discussions et dans les propositions que vous serez amenés à faire, les uns et les autres, tout au long de vos trois tables rondes. Je m'en tiendrai étroitement informé.

J'ai tenu à intervenir personnellement ici, d'abord en raison du nombre et de la qualité des personnalités présentes, venues de tous les horizons de la création et de la production audiovisuelles, et du théâtre, mais aussi des juristes, des éditeurs, des exploitants et des responsables de services et d'institutions publiques et privés.

En envisageant ici, l'ensemble des relations entre le théâtre et l'audiovisuel, dans toute leur complexité, et en élargissant votre réflexion à toutes les dimensions de la diffusion des œuvres, vous apportez aujourd'hui une contribution essentielle au dialogue, entre la culture et la communication, que j'ai appelé de mes vœux dès que j'ai pris mes fonctions. Entre ces deux univers, qui n'ont évidemment nulle vocation à être séparés l'un de l'autre, des liens ont été tissés au cours du temps, qui font progresser le décloisonnement que j'appelle de mes vœux. Fort heureusement, nous ne partons pas zéro, comme vous le savez tous. Mais, je suis convaincu qu'il faut, dans le monde d'aujourd'hui, franchir une étape nouvelle, pour créer de nouveaux liens, à la hauteur des attentes de nos concitoyens et de la place que nous souhaitons donner à la culture, aux artistes, et au spectacle vivant, en particulier, dans la cité.

Nous sommes ici pour construire ensemble, dans l'échange, des réponses aux multiples questions que vous vous posez, et dont certaines appellent des réponses urgentes. Nous sommes aussi ici pour inventer l'avenir.

Le temps n'est plus, me semble-t-il, aux réticences des puristes. Bien sûr, le spectacle vivant est éminemment éphémère.

Il existe, à partir d'une rencontre, à un certain moment, et en certains lieux. C'est là sa grandeur, mais aussi, sa faiblesse. Rares sont les arts qui ne subsistent ainsi que dans le cœur et la mémoire sensible des spectateurs. Oui, le théâtre est fatalement périssable, mais nécessairement transmissible, grâce au travail des acteurs, des auteurs, des metteurs en scène, des techniciens, et de tous les métiers qui permettent de créer cette rencontre entre le théâtre et son public, cette convergence entre le texte, la parole, le geste, la scène.

C'est, le « tumulte ordonné », le « feu d'artifice », cher à Louis Jouvet, « pour que l'œuvre naisse, prenne corps, pour qu'elle existe », pour qu'elle « commence à vivre physiquement pour les acteurs et par les spectateurs ». C'est « cette fécondation, artificielle peut-être, mais nécessaire pour que la pièce passe à la vie, qu'elle quitte l'état larvaire de l'impression, l'état embryonnaire des gestes où elle se trouve sur le papier ». Dans *Le Comédien désincarné*, Louis Jouvet décrit ainsi cette énergie humaine du jeu, qui s'inscrit dans l'espace et dans l'instant pour s'incarner.

Cette présence du spectacle vivant, parce qu'elle implique celle du corps, est tout sauf virtuelle. Elle peut être démultipliée par l'image, et par l'écran.

L'image et le film, pour le théâtre, c'est, sans doute, d'abord une mémoire, pour les professionnels eux-mêmes en premier lieu, et aussi, bien sûr, pour le public.

Très nombreux sont les artistes qui, depuis longtemps, s'archivent eux-mêmes, en transformant l'espace de leur théâtre en image, en durée. Je tiens à saluer le travail de la COPAT, dont les DVD, et les cassettes, représentent un trésor de créations accumulées et accessibles au plus grand nombre.

Sur la mémoire du théâtre, vous poserez cet après-midi de nombreuses questions. La première est celle-ci : doit-on, peut-on « tout » conserver ? Evidemment non. La première tâche de l'archiviste, c'est le tri, le choix. Mais il y a, en matière de théâtre aussi, un devoir de mémoire, un devoir d'enseigner et de transmettre. Un devoir qui est aussi un plaisir. Et je suis persuadé que les archives historiques peuvent rencontrer et rencontrent déjà, pour certaines, la faveur du public.

Cela dit, je suis profondément persuadé que la représentation théâtrale, par nature du domaine magique du fugace et de l'éphémère, ne saurait s'évaporer à jamais.

Je souhaite donc qu'une réflexion s'engage pour que les représentations théâtrales puissent être filmées. Cela ne préjuge en rien de leur diffusion future qui, si elle a lieu, devra respecter la

rémunération des ayants-droit. Il s'agit que cette diffusion puisse un jour être possible et ne soit pas perdue pour toujours alors que des diffuseurs seraient intéressés.

Il faut aussi, dans le même esprit, je sais que c'est le cas, que l'INA s'attache à favoriser la diffusion de son remarquable patrimoine.

Et je suis heureux que votre réflexion s'élargisse à la vocation pédagogique de la diffusion et des images du théâtre. Le film de théâtre est évidemment un outil précieux de médiation culturelle. Il est essentiel de s'ouvrir aux attentes du monde de l'éducation. La collaboration entre la COPAT et le SCEREN (CNDP) me paraît à cet égard très positive.

Au-delà de la mémoire et de la transmission, au-delà même de l'éducation, il y a l'apport incontestable de l'audiovisuel à la diffusion du théâtre. Les modes de diffusion se diversifient, avec les nouvelles technologies, en posant, nous l'avons vu, des problèmes juridiques non négligeables. Je suis convaincu que l'arrivée de ces technologies nouvelles va modifier la captation du spectacle vivant, et donc du théâtre. La captation pourra devenir une véritable mise en scène nouvelle, permettant ainsi l'attrait d'un public nouveau. De la même manière, des nouveaux récepteurs de diffusion, comme les écrans plats, vont donner un relief nouveau à la diffusion de la retransmission théâtrale à la télévision.

Je veux insister sur la pluralité des supports de diffusion. Le DVD est aussi aujourd'hui un vecteur de diffusion de la culture et le théâtre doit y prendre sa place avec l'aide de nos politiques de soutien. Les ventes de DVD indiquent un engouement pour le théâtre, même si les pièces anciennes ont plus de succès que le répertoire actuel.

Le DVD doit jouer un rôle plus important dans la constitution d'une offre diversifiée.

Sans doute peut-on envisager un soutien sélectif vidéo laissant une part plus importante au spectacle vivant, et notamment aux captations, puisqu'aujourd'hui, cela a été dit, le soutien sélectif vidéo est essentiellement tourné vers le cinéma. Je souhaite que le CNC engage une modification du travail de la commission sélective dans ce sens.

Mais je veux aujourd'hui vous parler surtout de la télévision et d'abord de la télévision publique, même si l'ensemble des chaînes, peuvent naturellement jouer un rôle important. Et certaines d'entre elles, je pense en particulier aux chaînes thématiques, participent en tant que premiers diffuseurs au financement des captations et des créations (Paris Première, étant celle qui investit le plus dans le théâtre, suivie par Multivision, Mezzo et Comédie, mais aussi par deux chaînes locales, TLM et TV10 Angers).

Quant aux chaînes publiques, je veux d'abord tirer un coup de chapeau à Arte, pour son investissement en faveur du spectacle vivant à l'écran. Au total, les « cases » régulières consacrées aux œuvres de spectacle vivant constituent une offre de programmes de deux cent cinquante heures par an, dont soixante heures trente de programmes en 2004 consacrés au théâtre. C'est dans le cadre de l'un de ces rendez-vous qu'a été diffusé en 2004, par exemple, le déjeuner chez Wittgenstein. Arte est en France le principal diffuseur investisseur dans les programmes de théâtre. Et elle est la seule chaîne à avoir maintenu les programmes de théâtre en « prime time ». Je tenais aujourd'hui à le souligner.

Quant à France Télévisions, je souhaite que les crédits supplémentaires dégagés cette année permettent d'enrichir l'offre de programmes. La captation et la création dans le domaine du théâtre font partie intégrante de la différence concrète que les téléspectateurs doivent voir à l'antenne. Je sais que les statistiques d'audience font souvent état de scores...relativement faibles. Mais je pense qu'il faut surtout créer les conditions d'un environnement plus favorable aux émissions culturelles et donc aux émissions sur le théâtre. Et cela implique sans doute de passer d'une logique quantitative à une logique qualitative.

Je suis heureux que les chaînes du service public réfléchissent, non seulement aux horaires de programmation, pour les captations et les créations, mais aussi à de nouveaux rendez-vous réguliers, permettant de mettre en valeur les spectacles, grâce à de nouveaux magazines, à de nouveaux programmes, susceptibles de faire naître de nouvelles rencontres avec les spectacles.

Je tiens à souligner le rôle actif de France 2 dans la réorganisation des Molières, qui sont d'ores et déjà programmés le 9 mai et qui bénéficieront d'une promotion particulière avant leur diffusion.

Je suis confiant dans la capacité des chaînes et des créateurs à faire naître de nouveaux désirs de théâtre. La réunification des familles du théâtre autour de la cérémonie des Molières en sera une première étape.

Mais je compte en particulier beaucoup sur France 4, sur ces nouveaux programmes que permet la télévision numérique pour tous. France 4 proposera de nouveaux rendez-vous réguliers, et mènera, en plus des achats, une politique de captation en pré-achats et en co-productions de pièces de théâtre, en complémentarité de l'action des autres chaînes publiques et des événements, comme le festival d'Avignon.

Pour autant, bien sûr, tout n'est pas gagné. Votre débat prouve que la rencontre entre le spectacle vivant et l'image est en marche.

Pour ma part, j'ai décidé de créer un groupe de travail, composé d'artistes et de professionnels de l'image et de la scène, chargé de confronter leurs sensibilités et d'approfondir la réflexion sur les modes de captation et les écritures télévisuelles, à l'heure où les progrès techniques, je pense par exemple à la progression spectaculaire de l'équipement en écrans plats, permettront de voir le théâtre comme on ne l'a jamais vu avant à la télévision.

Je souhaite ainsi disposer d'ici l'été, cette saison où le spectacle vivant est roi dans de nombreux festivals, d'un ensemble de propositions concrètes, destinées à bâtir des ponts plus solides encore entre la scène et l'écran.

2) L'exploitation commerciale de l'œuvre

Quels sont les réseaux de diffusion propres aux images du spectacle vivant ?

Table ronde animée par Geneviève Joublin, rédactrice en chef du *Figaroscope*

Présentation d'un montage d'extraits de films de théâtre autour de spectacles montés ou créés à l'Athénée ainsi que *Tambours sur la digue* (montage réalisé par le SCEREN [CNDP]).

Intervenants : Claude Couderc ; Jacques Expert ; Isabelle Mestre ; Pascal Peyrou ; Bertrand Roger ; Jean-Jacques Schpoliansky ; Michel Strulovici.

Geneviève Joublin

Le premier thème abordé pendant cet atelier est la diffusion notamment télévisuelle. Il en a déjà été question lors de la matinée. Lors de ce débat, le sujet sera abordé par des représentants des chaînes du câble, des chaînes hertziennes et du service public.

La deuxième partie du débat sera consacrée à l'édition vidéo et au DVD.

Enfin, un dernier point sera consacré au cinéma avec deux représentants de salles qui contribuent, par leurs initiatives, à la diffusion du théâtre.

a) La diffusion télévisuelle, l'édition vidéo et DVD

Claude Couderc

Il faut en finir avec le débat autour de la captation et de la recreation. Cela fait appel à la subjectivité des réalisateurs. Il existe des programmes dans lesquels on a fait une captation traditionnelle avec sept caméras sur le plateau et d'autres qui sont des expériences plus particulières dans différents lieux. Savoir comment les spectacles sont filmés dépend de la sensibilité, de la subjectivité du réalisateur, des auteurs. Ce n'est pas nécessairement beaucoup plus cher de filmer en extérieur. France 3 envisage de remobiliser l'attention des téléspectateurs avec une autre forme de réalisation. Par exemple, il y a un projet avec la Comédie Française de reprise du *Menteur* dans un hôtel particulier pour redonner la dimension cinématographique qui manque parfois à la captation. Il n'y a pas d'école, pas d'obligation, tout dépend de l'œuvre, du réalisateur et du metteur en scène. France 3 a pour vocation, pour mission de contribuer à former le goût des téléspectateurs. Compte tenu de la rupture qu'il y a eu pendant de nombreuses années avec le théâtre, il faut trouver de nouvelles formes pour emmener le téléspectateur au théâtre. Le théâtre a sa place à la télévision. Il s'agit de se livrer à une réflexion. France 3 l'a entamée. Au sein de l'unité Culture et spectacles ont été créés des ateliers de réflexion avec des auteurs, des réalisateurs, des producteurs. Cela n'a peut-être pas eu assez lieu. Mais de cet échange naissent des approches nouvelles. Il faut avoir un discours optimiste et croire à la possibilité de faire revenir le téléspectateur au théâtre.

En quantité, en qualité et en tentative d'originalité, France 3 fait ce qu'il a à faire. Mais le problème reste celui de l'exposition, de la fréquence de diffusion qui fait que cela n'est pas connu non seulement du grand public, mais aussi des professionnels et des journalistes, parce que cela passe à des heures qui ne mobilisent pas l'attention de l'ensemble des gens. Mais on ne peut pas laisser dire que le théâtre n'est pas du tout présent sur les chaînes publiques, notamment sur France 3, puisque pour l'année 2004, certes souvent l'été et la nuit, France 3 a diffusé près d'une trentaine de spectacles vivants. Il y a régulièrement un magazine sur l'actualité des spectacles qui s'appelle *Art et Spectacles* dans lequel il est question toutes les semaines de théâtre. Certes, il passe tardivement, à minuit. Il faut aussi relativiser les expositions tardives. Les téléspectateurs ont pris l'habitude de regarder la télévision tard dans la nuit. Ils ont une capacité de résistance très importante. Une exposition régulière à 23h00 et une exposition les samedi et dimanche après-midi seraient satisfaisantes. Dès le mois de mars, un nouveau magazine de l'actualité des spectacles sera mis à l'antenne et présenté par Isabelle Giordano. Il se déclinera en quatre numéros : un tous les samedis, un de 52 minutes, deux de 13 minutes et un qui sera une sorte de présentation qui introduira un spectacle vivant.

La forme que les spectacles peuvent prendre à la télévision dépend des œuvres, de leur particularité. Il y a parfois une nécessité à avoir les réactions du public, de même qu'il peut être utile d'avoir les choses en direct. France 3 envisage également, avec la Comédie Française, de faire *Les Fables* de La Fontaine en direct. Cela n'est pas encore acquis.

Ce sont essentiellement l'exposition et la fréquence qui permettraient une présence forte du théâtre à la télévision et au téléspectateur de renouer avec le théâtre. Mais la diffusion de *Joyeuses Pâques* à 23 h pour les fêtes de fin d'année a reçu une audience satisfaisante. Il faut mobiliser les énergies et les politiques. Par moment, le pouvoir politique doit exiger des chaînes qu'elles se positionnent très clairement sur une exposition décente de la culture, du spectacle vivant en général.

Michel Strulovici

Dans le monde télévisuel, la volonté de faire de la culture et notamment du théâtre un outil présentable à la télévision existe très peu. On peut effectivement, à l'avenir, trouver des émissions formidables à l'antenne le samedi après-midi. Mais l'état des lieux est catastrophique. Il n'y a jamais eu d'outil de diffusion aussi massif, qui rentre dans tous les foyers, avec aussi peu de culture. C'est d'ailleurs la raison du débat. Les questions technologiques qui ont été abordées comme une sorte de clé pour ouvrir toutes les portes sont secondes. Cela va évidemment permettre d'ouvrir et d'alléger les coûts. Mais le fond du problème est que le cahier des charges n'est pas respecté et qu'il n'y a pas de volonté politique de la part des directions de chaînes pour l'appliquer. Le cahier des charges est clair. Il dit : « la programmation est particulièrement riche et diversifiée dans le domaine des émissions culturelles. » (*Journal Officiel*, 4 mai 2002). En définitive, l'application de ce cahier des charges n'existe pas. Le CSA dort, les législateurs dorment. Les ministres ne font rien. Jean-Jacques Aillagon a commandé un rapport à Catherine Clément qui a été enterré. C'est une situation assez paradoxale, car le théâtre est toujours, en dehors de la télévision, un art vivant, mais il ne peut pas rencontrer un certain public, parce qu'on ne lui en parle plus. Les directions de chaînes, la plupart du temps, sont persuadées que faire de la culture à la télévision, c'est casser l'audimat. De temps en temps, cela ne fonctionne effectivement pas, mais c'est le service public... On a longtemps dit que quand on mettait du théâtre à 22h, comme cela a été fait pour *Henry V* à Avignon qui a fait 900 000 téléspectateurs, cela ne faisait pas d'audience. Effectivement, pour cet horaire, cela fait peu. Il n'empêche que cela fait tout de même 900 000 téléspectateurs dont la plupart n'auraient jamais été en contact avec l'œuvre de Shakespeare s'ils n'avaient pas eu la télévision. La responsabilité particulière d'un outil citoyen et de pédagogie et d'art comme France 2, France 3 ou France 5, est évidemment d'utiliser l'argent public pour faire des œuvres que les autres ne feraient pas, de servir d'exemple. Sinon, à quoi cela servirait que les impôts soient utilisés pour la même chose que la concurrence ? La logique de la concurrence privée amène à une spirale vers le bas des besoins et des goûts. A cet égard, il est bon de se souvenir des déclarations du ministre Léotard lors de la privatisation de TF1 évoquant pour la justifier un effet « mieux disant culturel ». Et comparons cette affirmation avec les dernières déclarations de Patrick Le Lay expliquant que le rôle des programmes de TF1 est de préparer les esprits des téléspectateurs à l'achat de Mac Do et de Coca Cola ! Que la télévision renoue avec le théâtre, en fait ce n'est pas une question technique ou technologique, mais bien une question de volonté et d'imagination.

Toute la bataille est de faire que le fait culturel soit considéré comme un événement comme un autre dans les journaux télévisés, qu'il ait son statut, comme il l'a dans la presse écrite. Il faut faire en sorte que cette démarche de passeur entre l'art, la création culturelle et le téléspectateur puisse se faire au moment où il est le plus rassemblé, c'est-à-dire au moment du journal télévisé. A partir de 21h, il y a une chute de l'audimat. Donc, le moment privilégié est juste avant, entre 20h et 21h. Il y a eu des succès. On a parlé de Pascal Rambert, alors totalement inconnu, au 20 h. Il y a eu *John and Mary*. Il y a eu un travail avec la compagnie Emballage théâtre d'Eric da Silva. Des petites histoires ont été produites sur des événements culturels, de manière à créer le besoin, l'appétence, une sorte de frustration positive pour le téléspectateur. Faire passer ces sujets relève d'un combat très difficile. Il suffit qu'une direction de l'information décide que ce n'est pas le cadre et il n'y a plus de recours. Alors, il y a un moment où l'on est obligé de baisser les bras, de partir. Même si à l'intérieur des chaînes, certains journalistes continuent de résister, de se battre, mais c'est vraiment difficile.

Claude Couderc

Il faut dépasser le catastrophisme. Certes les problèmes d'horaires sont importants. Mais France 3, en 2004, a exposé *Platée, Orphée et Eurydice, le Barbier de Séville, le Misanthrope, le Bourgeois Gentilhomme, Knock, l'Enlèvement au Sérail*, etc. Il faut être là avec une capacité de résistance et appeler tous les créateurs à se mobiliser. C'est l'imagination et l'originalité qui feront avancer les choses. Pour contrer la situation, il faut essayer de fournir des programmes originaux et montrer que cela peut avancer. Il faut aider à faire évoluer les choses.

Geneviève Joublin

Il y a une difficulté à donner l'envie d'aller au théâtre. Ce n'est pas seulement le problème du respect des cahiers des charges ou de la programmation. Il est difficile de faire passer de petits sujets à des heures de grande écoute. Cela fait aussi partie du problème. Il est peut-être difficile de parler de théâtre avec des sujets parisiens à l'ensemble de la France à une heure de grande écoute, mais grâce à ces petits bouts de magazine culturel que les gens vont au cinéma ou au spectacle. Il semble donc qu'il y ait une déficience.

Claude Couderc

C'est vrai qu'il y a une carence. Il y a des magazines de cinéma qui ne sont pas forcément extraordinaires. Il manque un magazine de théâtre qui donnerait envie d'aller au théâtre, mais on ne peut pas tout demander à la télévision. Il faut la considérer pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un acte de sensibilisation. Il y a matière à trouver de quoi sensibiliser le public et il faut faire preuve de résistance et d'initiatives pour faire venir les gens et pour influencer. Si l'on veut que cela concerne l'ensemble de la profession, il faut qu'il y ait une véritable mobilisation. Il faut interpeller l'ensemble de la profession, pour que tout le monde pèse et que l'on arrive à remobiliser les téléspectateurs.

Isabelle Mestre

Chez Arte, le spectacle vivant en général et le théâtre en particulier relèvent d'une histoire originelle, d'une ferveur et d'un amour qui ne se démentent pas. Il n'y a pour Arte aucun doute sur le fait que le théâtre ait sa place à la télévision et sous toutes ses formes. Mais il y a tout de même des problèmes. Arte s'est encore plus ouvert au théâtre, depuis qu'elle est sur le câble et le satellite dans la journée et cela sera davantage le cas avec la TNT. Il y a des diffusions en prime time plusieurs fois par an, avec des pièces qui ne sont pas nécessairement faciles. Il y a des pièces en deuxième partie de soirée, mais jamais après 22h30. Toutes les semaines, le week-end, dans l'après-midi des pièces sont diffusées. Avec la TNT, Arte espère que le public va venir, que la diffusion va être large et que cela va devenir un véritable rendez-vous hebdomadaire pour recréer la fidélisation. Il est vrai que vouloir être sur des événements, mais uniquement sur cela, c'est trop juste. Mais cela est nécessaire. Les événements, ce sont le direct, les très grosses captations, les grands noms, les grands lieux mythiques, Avignon, la Comédie Française. Mais si l'on ne faisait que cela, il y aurait deux spectacles par an et cela ne représente pas grand-chose. Derrière, il faut recréer quelque chose de plus souterrain, de plus régulier, cette fameuse nostalgie de « Au théâtre ce soir » avec d'autres contenus : plus de théâtre contemporain, plus de légèreté dans la manière de filmer. Cela correspond à la collection créée avec le Théâtre du Rond Point jusqu'à présent, mais qui pourrait s'ouvrir à d'autres choses. Cela permettrait de faire en sorte que l'hiver, quatre mois de suite, à telle heure, tel jour du week-end, les gens trouvent un rendez-vous. Les gens viendront peut-être petit à petit.

Quant à la manière de filmer le théâtre, Arte est présente sur des captations et des créations, que la chaîne considère comme complémentaires et équivalents artistiquement dès qu'il y a du talent et un point de vue. Les problèmes qui se posent, quand ils sont bien posés, sont artistiques et exigeants à tous les niveaux. Quand on crée des événements en direct ou des captations lourdes, on attire par de la communication et par des effets d'annonce, ce qui est plus difficile de faire sur des œuvres de théâtre plus audacieuses et qui cumulent à peu près tous les inconvénients, c'est-à-dire le risque artistique et le coût financier très lourd. On donne les moyens à de grands metteurs en scène de le faire. Il est donc de plus en plus important qu'il y ait des DVD et que l'on sente que la carrière d'un film de théâtre ne s'arrêtera pas à la diffusion télévisuelle, parce que cela donne confiance. Quand on donne les moyens à un metteur en scène ou à un réalisateur de faire des films de théâtre, le point de

vue est souvent très radical. Quand le résultat est raté, il l'est très gravement et le coût est donc très lourd. Mais c'est la mission fondamentale d'Arte de créer des œuvres originales. En 2004, Arte a présenté 70 heures de présence du théâtre. Donc, la chaîne n'a pas le sentiment d'en faire moins, au contraire elle est très décidée à en faire de plus en plus. Cependant, il y a des difficultés économiques très lourdes qui font que l'on doit faire des choix.

La présence du théâtre à la télévision pose tout de même quelques problèmes. Quel est le statut de la parole de théâtre à la télévision, celle du théâtre dans ce qu'il y a de plus exigeant ? Cela ne concerne pas *Joyeuses Pâques*. Cela concerne Beckett, Thomas Bernhard, des textes fondateurs du théâtre, très anciens ou contemporains, Koltès, etc. Qu'est-ce que c'est que la présence ? Comment le corps des acteurs occupe l'espace ? Jusqu'à quel point il est avant tout question de rythme et d'intensité ? Comment les mots et les silences arrivent à la maison ? Qu'est-ce qu'ils veulent apporter à quelqu'un chez lui ? Il est toujours question d'inconfort quand on parle de cela, parce qu'entre théâtre et télévision, on est entre deux modes d'expression, entre deux modes de relation au public, deux histoires très différentes et dont le fossé s'est beaucoup accentué avec le temps. On est de plus en plus loin à la télévision du rythme, de la parole et de la présence que donne le théâtre. Cela ne va pas de soi la parole, la culture et le langage à la télévision. Cet inconfort se retrouve quand on parle programmation, audience, communication, visibilité du théâtre dans une programmation de chaîne généraliste, accessibilité, attente, notion de distraction ou de découverte et d'enrichissement. Cet inconfort se retrouve dans les références à la culture officielle, donc forcément ennuyeuse ou au contraire, dans la nostalgie d'une télévision ancienne. Il se retrouve dans les résistances. Le théâtre à la télévision est long, lent, décalé ou démodé, c'est emphatique. Ce n'est pas naturel. Ce qui est demandé à la télévision, c'est le naturel, le renvoi le plus direct possible à la réalité ou bien alors la détente, la distraction pure. Qui va au théâtre a dépassé ces résistances, par définition. Le spectateur de théâtre sait qu'il est probable que les dix premières minutes, il ne sera pas dedans. Il est prêt à s'ennuyer un peu, parce qu'après la récompense arrive et il le sait aussi, quand il y a une émotion qui est d'une qualité qu'on ne trouve nulle part ailleurs et que l'on aimerait bien retrouver quand on est face à son écran.

Il y a presque inévitablement un hiatus entre notre position de spectateur de théâtre et nos attentes plus paresseuses de téléspectateur. Vouloir le théâtre à la télévision est donc naviguer dans cet inconfort, l'accepter et insister malgré lui. Donc, nier ou vouloir contourner le fait qu'en tant que téléspectateur on est plus paresseux, qu'on est devant une inondation totale de sollicitations et devant le tic du zapping, c'est contourner la question et se confronter systématiquement à des débats récurrents et à des attitudes défensives où chacun se plaint. Les réalisateurs disent qu'on ne leur donne pas assez de temps et de moyens ; les metteurs en scène trouvent qu'on ne filme pas systématiquement leurs spectacles ; les producteurs déplorent de ne pas avoir assez d'argent. Au résultat, la télévision n'est pas forcément le média le plus évident, même s'il doit être là, parce quand il y a eu 450 000 spectateurs pour Arte, on estime que l'on a fait une énorme réussite du point de vue de l'audience. Il y a parfois des échos qui indiquent que montrer le théâtre à la télévision est une nécessité absolue, mais il ne faut pas dire que cela va de soi.

L'exigence artistique, l'exigence de contenu, de répertoire et de niveau, ne pourra se maintenir que si l'on trouve des manières de désengorger financièrement et de désenclaver les projets parce que, pour l'instant, le producteur a une attente infinie, parce qu'il n'y a presque que Arte qui s'occupe de cela, que le metteur en scène dont on ne choisit pas le dernier spectacle est extrêmement déçu, parce qu'on ne peut pas tout faire. Il faudrait ne pas s'enfermer dans des budgets artistiques trop lourds, trouver une manière plus légère de faire les choses. Il a été dit ce matin sur le plan juridique et financier ce que cela nécessite en termes de droits, de coûts plateaux qui sont très lourds. Quand on vient voir Arte pour un spectacle, il y a déjà un coût incompressible d'environ 1,5 million de francs. Ainsi, on arrive à un choix très difficile qui fait que si l'on rate son coup, alors que les coûts engagés sont très importants, on se demande ce que l'on fait. Il est aussi vrai de dire qu'une télévision publique fonctionne avec la redevance et est faite pour qu'il y ait des gens en face. Ainsi, l'ouverture sur les DVD, la possibilité d'une diffusion en salle, parallèle, successive ou précédant une diffusion – cela avait été fait avec la *Servante amoureuse* – sont des éléments importants. Il faut envisager peut-être les choses de manière plus pérenne.

Arte dépense beaucoup d'argent et n'a quasiment aucun partenaire en dehors du CNC. Dès la deuxième diffusion, il faut repayer tous les coûts de reversement. Trois ou quatre ans plus tard, il n'y a plus de droits. Si Arte veut rediffuser une production dont elle est fière, comme c'est le cas en ce moment, il faut tout racheter, parfois c'est de nouveau extrêmement cher, alors même que cela lui avait déjà coûté très cher en tant que producteur. Il faut peut-être cesser de penser que la télévision a énormément d'argent et qu'elle peut comprimer à elle seule toutes les attentes et toutes les demandes. Il faut essayer de faire sorte qu'elle fasse non seulement son devoir, mais aussi sa passion, qu'elle assume ce qu'elle a envie d'être en ouvrant et en donnant les moyens. Il faudrait trouver des guichets. Si l'on veut installer des collections avec les théâtres, il faut essayer de faire en sorte que les coûts artistiques soient un peu moins chers, que l'on n'ait pas à attendre un an pour les diffuser. Pour une chaîne, les libertés sont très minces et les responsabilités énormes. Souvent, cela achoppe sur des questions strictement financières, parce que prendre de vrais risques artistiques sur des textes très exigeants, Arte adore le faire et continuera à le faire. Mais le silence, le temps nécessaire pour traverser un plateau, la parole proférée vont paraître étranges pour un téléspectateur qui n'accepte plus qu'il y ait moins de dix plans dans une seconde et demie d'image télévisée. C'est toute une rééducation à faire et pour ce faire, il faut avoir les moyens. On peut toujours dire que l'on n'a pas assez d'argent, mais tant que cela coûtera aussi cher, il n'y en aura effectivement que deux par an et on sera tenté d'aller chercher les très grandes stars. Jean-Michel Ribes disait ce matin que même Ardit et *Rêver peut-être* ne marchent pas à la télévision, parce que les chaînes les refusent. Arte a fait un très beau score d'audience avec Pierre Ardit dans *l'Ecole des femmes*, c'est-à-dire 3,1% de part de marché. En taux d'audience, cela a dû faire entre 5 et 600 000 téléspectateurs. On ne peut pas non plus ne faire que Molière et Pierre Ardit. Le plus exceptionnel en termes d'audience sur Arte a été *Bérénice* et *Ruy Blas* avec Gérard Depardieu et Carole Bouquet, tournés en décors extérieurs avec des budgets de fiction, doublés en Allemagne – c'est vrai qu'Arte a cette difficulté supplémentaire du bilinguisme. Dans ces cas-là, quand on fait doubler par des acteurs allemands qui doublent généralement Gérard Depardieu et Carole Bouquet, qu'on fait comme si c'était un film et que l'on gomme totalement l'aspect théâtral, on cueille tous les gens qui détestent le théâtre ou qui ont peur du théâtre à la télévision et on a un très beau taux d'audience. On en était très content. Mais cela coûte une fortune et on est plus dans le téléfilm. Si on en fait un une fois par an, il n'y a plus de budget pour le reste.

On voudrait en même temps être sur le jeune théâtre, comme avec la collection que l'on fait avec le Théâtre du Rond Point, dans un spectre complètement opposé, puisque ce sont des captations faites à l'arrachée. Grâce à cela, entre dix et quinze pièces de très jeunes auteurs ont été tournées. Elles ne seront pas toutes éternelles. Il y a de vrais risques. Certaines sont meilleures que d'autres et certaines dans quatre ans paraîtront peut-être vraiment démodées. Mais là, on est vraiment dans l'actualité du théâtre. Arte aimerait pouvoir le faire plus souvent tout en ayant de très gros événements très sacralisés pour retrouver le sens mythique du grand théâtre, ce qui permettrait aussi que la presse suive.

Jacques Expert

Paris Première n'a pas la même problématique, car c'est une chaîne privée. Elle envisage le théâtre avec un certain pragmatisme. Je le dis avec d'autant plus de force que Paris Première est la chaîne qui diffuse le plus de théâtre. Il ne faut pas avoir peur de considérer le théâtre à la télévision comme un produit télévisuel. Paris Première fait du théâtre, parce que historiquement il y en a toujours eu beaucoup et qu'en plus, c'est une chaîne parisienne, dont le théâtre est la vitrine d'une certaine façon. Il n'y a pas de honte à parler de produit, parce que celui qui est proposé est de qualité. Paris Première est une chaîne particulière, parce qu'elle fonctionne sur l'audience et sur l'image. Le théâtre sert dans les deux cas. Il sert pour l'audience. On sait que certaines pièces vont faire de l'audience, autant qu'un film. Le théâtre sert aussi par l'image que certaines pièces, qui font beaucoup moins d'audience, renvoient. En 2004, un investissement fort a été fait dans le théâtre par Paris Première avec la coproduction ou l'achat d'une vingtaine de pièces choisies dans un spectre très large. La chaîne revendique cela comme vitrine d'une activité parisienne qui va du théâtre de boulevard à un théâtre plus difficile pour un téléspectateur.

En matière de diffusion de théâtre à la télévision, il y a une équation de base à résoudre : celle d'un divorce. Si la télévision n'aime pas le théâtre, l'inverse est également vrai. Ce sont deux mondes qui ont du mal à se rencontrer, parce que le jeu n'est pas tout à fait le même, parce que la façon de filmer

n'est pas la même, parce que l'on ne fait pas appel à des réalisateurs qui ont une patte de télévision. Il y a une remise en cause de la télévision à faire, mais aussi du théâtre qui doit accepter la patte de la télévision. C'est un des éléments sur lesquels nous devons travailler. On peut faire mieux, sans nécessairement faire des captations à l'extérieur. Il faut travailler à améliorer la valorisation de la captation des pièces de théâtre. Il y a une façon de filmer qui permettrait de dynamiser. Par exemple, quand l'acteur traverse la salle, il y a sans doute une façon moderne de le filmer. Les gens qui filment le théâtre pour la télévision ont peut-être aussi besoin de se remettre en question dans la façon qu'ils ont d'aborder le théâtre. Le théâtre doit également se remettre en question dans la façon qu'il a de se donner à la télévision. Il ne peut pas tout attendre de la télévision, sachant que la télévision n'a pas besoin de lui. En revanche, il a peut-être quelque chose à gagner en allant vers elle.

Le théâtre est exigeant et il faut le rendre un peu moins exigeant pour le téléspectateur. D'une certaine façon, il faut peut-être commencer par du théâtre de boulevard, dans le registre du divertissement, de la comédie, parce que c'est facilement accessible et qu'il n'y a pas besoin de l'accompagner. Mais sur des pièces plus exigeantes, il faut une réalisation particulière, plus moderne, plus télévisuelle. Il y a également un vrai problème dans la façon de filmer le théâtre pour la télévision. Il y a de quoi faire des choses bien à la télévision, mais pour l'instant, ce n'est pas souvent fait. Donc, cela se passe bien avec du théâtre de boulevard, dans le registre du divertissement, de la comédie, parce que c'est facile et qu'il n'y a pas besoin de l'accompagner. Mais sur des pièces plus exigeantes, il faut une réalisation particulière.

Isabelle Mestre

La télévision n'est pas d'emblée le média le plus facile pour recréer les conditions en tant que spectateur de se donner le temps d'entendre et de voir. Il faut voir comment l'on peut faire pour recréer des habitudes. C'est pour cela qu'il faut insister sur le DVD qui peut recréer celles que l'on a en tant que lecteur ou en tant que cinéphile de choisir le moment où l'on regarde, de resacraliser l'objet. Il est dommage de dire qu'il faut que les réalisateurs fassent l'effort d'aller vers la télévision, parce que si la télévision ne supporte plus la parole de théâtre, ce qu'est la concentration, la spécificité du théâtre, il ne faut plus en parler. Peut-être qu'il faut s'arrêter au magazine. Si on parle de montrer le théâtre, on ne peut pas demander au théâtre de tout dire en une heure. On peut parfois retrouver l'émotion du théâtre quand il a été filmé. Il ne faut cependant pas s'attendre à avoir immédiatement beaucoup d'audience. Cela crée une certaine frustration, car une chaîne généraliste doit avoir du public et les gens ont peur du théâtre.

Jacques Expert

Chacun a ses exigences et son positionnement. Les gens ne vont pas aller voir « Chevallier et Laspalles » sur Arte. Chaque chaîne a son offre. *Joyeuses Pâques* sur France 3, c'est un bon positionnement. Paris Première est une chaîne privée, dont l'avenir repose sur des recettes publicitaires. Le théâtre est important pour cette chaîne. Il ne faut pas traiter le théâtre comme un clip, mais il doit y avoir une façon de rendre moins ennuyeuses des pièces un peu exigeantes. Sur une chaîne privée, on n'a pas le droit d'être ennuyeux. Les gens de théâtre ne sont pas prêts à se remettre en cause en termes de réalisation. Dans la façon de filmer, on s'attache beaucoup trop à l'acteur qui parle et pas assez à ceux qui écoutent.

Claude Couderc

Les choses changent. C'est dans le dialogue et l'échange que le théâtre retrouvera sa place à la télévision. L'émotion que l'on peut avoir dans une salle peut se retrouver devant la télévision différemment. Il y a acte de complémentarité. Il y a un mouvement. Beaucoup de réalisateurs ont compris qu'il fallait faire bouger les choses.

Michel Strulovici

On voit bien que le service public a un rôle très particulier à jouer vis-à-vis du théâtre et du citoyen.

Pascal Peyrou

Il y a eu une limite au départ dans le travail avec Paris Première qui était que la chaîne ne payait pas

assez cher le théâtre. Ce n'est pas possible de brader. Ensuite, cela a évolué. La captation modernisée, utilisant aujourd'hui toutes les techniques du langage audiovisuel, a fait la preuve qu'elle peut répondre artistiquement et même budgétairement aux besoins de la télévision. La COPAT a été créée dans cet objectif d'être une courroie de transmission entre le monde de l'audiovisuel et celui du théâtre. Il y a eu évolution de ces deux mondes. Les réalisateurs sont choisis pour leurs capacités à apporter le vocabulaire de la télévision et en même temps leur sensibilité au langage des metteurs en scène, ce qui permet d'arriver à des compromis qui font que le produit final est réalisé pour la télévision (cela n'empêche pas que dans le DVD on trouve des éléments de la pièce qui ont été coupés) parce que le souci du rythme du téléspectateur est important, il faut faire parfois des compromis.

Au-delà du film, sa présentation est importante. Le théâtre est par définition thématique. Prendre le téléspectateur par la main et le faire entrer dans une pièce est important. Cela peut être fait de façon ludique. La COPAT filme régulièrement des interviews et tout ce qui peut servir à intéresser le téléspectateur et à lui donner envie. Ainsi la COPAT produit de petites têtes de programme avec Arte notamment, qui ont cet objectif de prendre le téléspectateur par la curiosité. Au-delà de la ligne éditoriale de chaque chaîne, il y a une notion de diversité souhaitable. On peut partir de produits faciles d'accès, fédérateurs et amener progressivement à des choses un peu plus difficiles. C'est une question de dosage. Il faut là également un compromis entre le besoin de facilité qu'ont les gens aujourd'hui et en même temps la très grande satisfaction qu'ils ressentent lorsqu'on les a amenés à découvrir quelque chose de nouveau.

La COPAT est optimiste, parce qu'il y a trois éléments nouveaux qui font que l'on peut considérer que les vents sont aujourd'hui favorables. La première est la volonté bien affirmée au niveau du Ministère, accompagnée d'une dotation budgétaire qui fait figure de signalétique, et l'insistance sur les rendez-vous réguliers à heures de grande écoute. La deuxième chose est que la captation modernisée, créative, qui utilise tout ce que le numérique a permis, fait que quantitativement et artistiquement on peut envisager de créer ces rendez-vous avec qualité et audience, sans que cela ne coûte trop cher. Enfin, il y a cette grande évolution des mentalités : la création de la COPAT, émanation de la volonté de directeurs de théâtres de se préoccuper de l'audiovisuel, de faire un sacrifice de trésorerie au départ, d'investir pour pallier l'inconvénient d'être des structures atomisées, témoigne d'un état d'esprit nouveau. Aujourd'hui, ces deux univers se sont bien rapprochés.

Sur le plan concret, par rapport à ces trois facteurs d'espoir, j'exprime le souhait d'avoir vraiment le soutien financier des chaînes qui se sont déjà engagées dans cette volonté d'aller vers une présence du théâtre dans leur grille de programmation et d'une régularité. Quel va être notamment le budget de France 4 ? Il faut aussi encourager de nouvelles chaînes à le faire. Il y a au moins deux chaînes qui pourraient instaurer ces nouveaux rendez-vous : France 3 et Canal France International. L'objectif de la COPAT étant d'avoir une approche internationale, elle a ainsi exploré ce qu'elle pouvait faire en Afrique et a essayé d'y stimuler une activité. Ainsi un rendez-vous fixe a été proposé à CFI pour les chaînes africaines. C'est ainsi une volonté d'ordre budgétaire qui doit se manifester. La COPAT ne demande pas beaucoup. Pour cette grille, elle demande l'équivalent de 120 000 euros pour vingt cases...

b) Le cinéma

Jean-Jacques Schpoliansky

Le Balzac essaie d'être un lieu de vie. Il s'autorise à faire plein de choses autour des films. L'important était que le public ait la possibilité d'échanger plein de moments agréables. Le Balzac a commencé par la musique. Il a aussi mené des tentatives notamment avec le théâtre par le biais d'un partenariat avec le Théâtre du Rond Point. Les spectateurs abonnés du Rond Point ont les mêmes avantages que les membres du Club du Balzac, c'est-à-dire qu'il y a un échange entre les deux entités. Le Balzac est maintenant équipé d'un projecteur haute définition DLP, ce qui permet de tenter d'autres expériences. Il y en a eu une avec Arte pour *Sarabande* qui s'apparente beaucoup au théâtre. Il pourrait y avoir des bandes-annonces en spectacle vivant au Balzac, c'est-à-dire faire venir des comédiens avant le film et donner envie d'aller au théâtre. Cela a été tenté une fois avec le Rond Point, mais n'a pas fonctionné. Il pourrait peut-être y avoir des avant-premières au Balzac de pièces

en direct ou de grandes soirées d'ouverture par rapport à des pièces qui passeraient ensuite à la télévision. Il faut être utile, parce qu'il y a de nombreux points communs entre ces différentes formes de travail. Il faut que les différents publics puissent le retrouver de manière harmonieuse.

Bertrand Roger

MK2 mène avec le théâtre une aventure depuis plusieurs années. Ce qui réunit le cinéma et le théâtre le soir est peut-être aussi le fait que lorsque l'on est dans une salle de cinéma ou de théâtre, on n'est pas devant la télévision. Voir du théâtre au cinéma n'est pas l'initiative que MK2 souhaitait porter. Son action est partie d'une constatation : MK2 a implanté des cinémas dans les quartiers et il y a aujourd'hui des questions en suspens auxquelles personne ne répond. Qui pourrait venir parler de ces questions ? Qui pourrait venir parler « des territoires occupés, de la guerre, de ce qu'est le monde social » en accompagnement du cinéma ? MK2 s'est rendu compte que l'endroit où la parole semblait la plus libre était le théâtre, parce que quand un metteur en scène travaille, il est toujours dans un questionnement par rapport à la contemporanéité. Ainsi, il répond à un certain nombre de questions avec les acteurs. MK2 propose à un théâtre, en fonction des quartiers, de réfléchir au mode d'intervention qu'il souhaiterait avoir dans la salle de cinéma. Parfois, un metteur en scène ou les comédiens font une programmation qui correspond à ce qui a pu se passer pendant le temps de la répétition, le temps de la maturation. Parfois, il y a des débats ; parfois ce sont des lectures. Cela ne donne pas forcément du cinéma ou de l'image. Après, faut-il diffuser des films de théâtre ? Pourquoi pas, mais le but premier était de demander ce que la parole de théâtre, ce que les hommes de théâtre ont à dire dans notre monde pour tenter de l'élucider et de mieux le comprendre.

Jean-Jacques Schpoliansky

Il ne faut pas que les projections de films de théâtre soient courantes. Cela doit rester exceptionnel. Les cinémas sont un point fédérateur de public. Le Balzac fait 175 000 spectateurs par an, c'est-à-dire autant de spectateurs qu'il peut y avoir par an dans un théâtre. Il essaie de communiquer sur le fait qu'il faut que ce soit utile dans le cadre d'une éthique. Il faut qu'il y ait plus de rapports, pour que le théâtre soit d'une certaine manière au cinéma.

Dominique Bax (Magic cinéma et Festival « Théâtre au cinéma »)

Cela fait 15 ans, à Bobigny, que l'on fait du théâtre au cinéma. Il y a eu un travail avec la COPAT, Arte et l'INA. Ce n'est pas une nouveauté. Ce sont des actions régulières. Ce qui pose problème et qu'il faudrait faire évoluer, c'est que dans le statut des salles « Art et essai », ce type de projection n'est pas prévu, parce que ce sont des films qui n'ont pas de visa. Peut-être faudrait-il voir avec le CNC comment faire évoluer les choses pour que les salles de cinéma puissent faire ce travail régulièrement.

Un intervenant

Dans ce débat, il n'y a pas eu le point de vue du spectateur ou du téléspectateur. Est-ce que des sondages ont été faits ? Est-ce qu'il y a eu une étude pour savoir ce qu'attendrait le spectateur ? Est-ce que les chaînes font cela ?

Jacques Expert

Bien sûr, les chaînes se posent ce genre de question. Le terme de produit a été utilisé, parce qu'il faut voir la vérité en face. La demande est faite à un média qui globalement parle de produit. Que ce soit une émission de variétés, une pièce de théâtre ou un film de cinéma, ce n'est pas facile à entendre pour des gens de culture, mais c'est un produit. A un certain moment, il faut admettre qu'à la télévision, c'est un produit. Il faut sortir de sa bulle et se dire que le théâtre est un produit dans un ensemble qu'est la télévision. Il faut savoir le vendre.

Daphné Juster, avocate de l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Pour télédiffuser les films, il faut des conditions de sécurité juridique importantes. Quand on est producteur de théâtre, il faut négocier des contrats avec chacun des artistes-interprètes, le costumier, le décorateur, etc. Il est difficile d'obtenir en amont des artistes-interprètes et de tous les intervenants une cession de droits en bonne et due forme pour envisager une captation, une télédiffusion et

éventuellement une édition en DVD. Au moment où les représentations théâtrales ont lieu, la négociation s'amorce. Il y a des têtes d'affiches, des gens issus du cinéma qui ont des premiers rôles, qui font référence aux cachets qu'ils ont au cinéma et qui estiment la cession des droits pour cette captation à des sommes très importantes, ce qui peut en bloquer certaines, parce que le financement ne peut pas être assuré.

Financièrement, le producteur estime son budget et si l'artiste-interprète demande des droits très importants, il va renoncer. Il devrait y avoir une réforme du Code de la propriété intellectuelle, à savoir que le producteur de spectacles devrait avoir le même statut que le producteur audiovisuel, c'est-à-dire qu'il y aurait une présomption de cession des droits au producteur de théâtre. Il faudrait faire une assimilation entre le producteur audiovisuel et le producteur de théâtre. La présomption des droits lui serait attribuée. Tous les auteurs, lorsque la captation est diffusée à la télévision, seraient rémunérés par les sociétés de gestion collective, tout comme cela se passe lorsque les films passent à la télévision. Cela permettrait d'assurer une protection juridique, de faire que le producteur soit détenteur des droits et que la négociation se passe entre le producteur théâtral, dont la qualité serait incontestable et incontestée, et le producteur audiovisuel à un coût financier moins important, puisqu'il n'y aurait pas une tête d'affiche qui pourrait exiger des droits astronomiques. A ce moment-là, il y aurait un patrimoine théâtral très important qui pourrait être capté dans de bonnes conditions. Bien évidemment, sur les autres supports, chacun percevrait les droits qui lui reviennent. Cette évolution juridique et cette appréhension des enjeux économiques sont très importantes.

3. L'exploitation « non commerciale » de l'œuvre

L'image est un excellent outil de médiation culturelle qui assume une fonction d'initiation, de pédagogie et d'éducation.

Table ronde animée par Anne Quentin, journaliste, La Scène

Intervenants : Jacques Baillon ; Danielle Chantereau ; Pascal Charvet ; Isabelle Gérard-Pigeaud ; Joël Huthwohl ; Jean-Claude Lallias ; Christian Longchamp ; Serge Toubiana ; Serge Tunon de Lara.

Anne Quentin

Parler d'exploitation « non commerciale » de l'œuvre ne veut pas dire que l'on ne parlera pas d'argent. On en parle quand il s'agit de droits à verser, de moyens pour produire et de diffusion. Et quand on parle d'exploitation « non commerciale » de l'œuvre, il est aussi question de tous ces problèmes. Le débat sera structuré en deux temps. Le premier consistera à dresser un paysage, celui de l'archivage. Qui fait quoi ? Quelles missions ? Quels sont ses rôles ? Dans ce paysage, il sera question de la mise à disposition des catalogues constitués à partir de l'archivage. Quels films ? Pour qui ? Par quel médium sont-ils diffusés ? Quels problèmes rencontre la diffusion des films de théâtre ? Enfin, cette partie sera conclue par la diffusion des œuvres dans le secteur éducatif, ses enjeux pour l'Education Nationale, les attentes des enseignants. On se demandera quelles passerelles faut-il mettre en place pour que ces deux mondes qui se côtoient assez peu s'entendent et développent des rapports harmonieux. Dans un second temps, des perspectives seront ouvertes et l'on parlera de politiques à l'œuvre en la matière dans l'enseignement, au Ministère de la Culture et de la Communication. Enfin, on verra à quels enjeux le film de théâtre doit répondre pour s'imposer, s'il le doit, comme patrimoine, comme outil de démocratisation culturelle ou bien comme manière inespérée de faire circuler des œuvres, notamment étrangères qui, sinon, ne seraient vues par personne en France. Quels moyens faut-il engager ? Quelle prise de conscience demande-t-il ?

a) L'archivage

Jacques Baillon

La grande difficulté vient du fait qu'il y a d'un côté une énorme richesse sur l'ensemble du territoire, mais qu'en regard, il y a une absence de repérages et un problème juridique qui n'a pas été posé.

Le premier point est l'absence de repérage. Contrairement à ce que l'on pourrait s'imaginer, il y a eu beaucoup de films qui ont été tournés parfois de façon peu artistique, car alors on ne pensait pas que c'était important. A la Comédie Française et à l'Odéon à une certaine époque, il y avait pour habitude, au cours des derniers filages, de mettre une caméra fixe et de les filmer. A ce moment-là, personne ne pensait que cela poserait un problème un jour. Maintenant, on se poserait la question de savoir si cela est bien réalisé artistiquement et esthétiquement et si l'on a le droit de le faire juridiquement. Comme cette question ne se posait pas, toutes les structures ont des documents audiovisuels, mais ils ne sont pas repérés et n'ont pas été réellement traités.

Le CNT dispose d'un fonds audiovisuel qu'il acquiert auprès des organismes fournisseurs tels que les centrales d'achat, le CNC, les organismes publics ou semi-publics (INA, CNRS Audiovisuel) et par le biais de dépôts.

Le premier problème n'est pas entièrement celui d'acquérir des fonds, parce que la plupart sont inutilisables, dans la mesure où ils sont techniquement insuffisamment travaillés. D'autre part, ils ne sont pas couverts juridiquement. Il faudra poser ce problème.

De ce fait, le CNT a lancé une politique de repérage. Des questionnaires ont donc été envoyés à trois reprises à toutes les structures bénéficiant du soutien des pouvoirs publics pour mener des enquêtes. Quand les structures répondent, elles ont de la documentation. Mais, pour la plupart, elles ne s'en sont pas occupées. La plus grande priorité est le repérage et créer une véritable base de données avec toutes les informations concernant la documentation audiovisuelle sur le territoire. Actuellement, le CNT recense 2 600 notices. Il faudrait les multiplier par trois. Cela devrait constituer les prémices d'un grand portail commun afin que tous les professionnels puissent disposer d'informations sur le fonds audiovisuel.

Lorsque l'on dit que les qualités de ces documents sont techniquement, artistiquement et esthétiquement insuffisantes, cela n'est pas toujours exact. Si l'on pose le problème de manière plus théorique, on n'y répond pas de la même façon. Toute trace d'un travail dramatique mérite d'être prise en considération. En ce qui concerne la qualité cinématographique, audiovisuelle, esthétique, d'image, l'archive acquiert, avec le temps, de la valeur et une qualité artistique qu'elle n'avait peut-être pas à l'origine. Ceux qui ne sont pas dans l'urgence considèrent une archive pendant dix ans comme ayant peu d'intérêt. Et puis, une première étape est franchie et au bout de ces dix ans, on est très satisfait d'avoir une trace. Toute archive a de l'importance. Il faut faire attention à ne pas passer à côté de la trace.

Ce travail de repérage est fait dans la mesure où le CNT veut encourager les gens et ses partenaires à se rendre compte qu'ils ont aussi une responsabilité de post-production. Il y a beaucoup d'oeuvres qu'il faudrait retravailler, si on en avait les moyens, ne serait-ce que pour assurer leur pérennité et pour présenter des documents, à partir d'elles, qui pourraient susciter l'intérêt.

L'archivage est important dans une perspective artistique et de mémoire, car il devient esthétiquement de qualité les siècles passant. D'autre part, à partir de cette documentation, on peut créer d'autres objets qui seraient aussi des objets artistiques. Enfin, l'archivage est important dans une dimension scientifique et d'information.

Serge Toubiana

On peut s'interroger sur le fait qu'une archive puisse constituer en soi, avec le temps, un enrichissement d'une œuvre artistique. Ce qui a une valeur c'est l'œuvre elle-même. Le cinéma permet de répondre plus facilement à cette question car l'œuvre est là : tout film est par essence reproductible. Il faudrait dire en quoi la Cinémathèque répond à un besoin historique. Qu'est-ce qui donne à une création son statut d'œuvre ? C'est bien sûr le travail artistique, mais c'est aussi ce que la communauté rassemblée autour d'elle, aussi bien la critique que le public, confère à cette œuvre. Sait-on de quelle manière le temps joue pour ou contre les œuvres ? C'est une affaire compliquée. Le sujet du débat serait plus de savoir en quoi la nécessité de stocker cette mémoire artistique peut contribuer à un enrichissement patrimonial pour l'humanité.

Joël Huthwohl

Depuis une quinzaine d'années, à la Comédie Française, il y a pour chaque spectacle une captation avec trois caméras assez simple qui sert de trace d'archive. Elle a pour but de constituer une mémoire, dont on sait combien elle est riche, puisqu'elle remonte aux origines de la Comédie Française et même à la troupe de Molière. Elle nourrit les spectacles et la troupe dans son travail artistique, c'est-à-dire qu'il n'est pas rare qu'un comédien vienne revoir comment ses prédécesseurs ont interprété un rôle. Il y a donc une vraie volonté de constituer ces archives, cette mémoire.

Il y a des problèmes techniques. Il y a des caméras fixes pratiquement illisibles, des captations rudimentaires et des films de théâtre tout à fait diffusables. Il y a aussi des problèmes juridiques. Pour résoudre cela, un partenariat a été signé en 2002 avec l'INA dans le but de constituer un catalogue commun, partant du constat que l'INA possédait une grosse partie de la mémoire de la Comédie Française, depuis le début des années 1940, depuis le début de la télévision. Il y a plus de 10 000 documents audiovisuels concernant la Comédie Française, que ce soit des captations de spectacles, des interviews, des conférences, des interventions diverses. Ce patrimoine ne peut être diffusé et géré qu'avec le partenariat des deux producteurs essentiels que sont France télévision et la Comédie Française. Ce partenariat a donc été signé dans le but de créer un catalogue où seront inscrites les œuvres pour lesquelles les problèmes juridiques et les problèmes techniques seront résolus, c'est-à-dire celles dont les bandes seront restaurées si nécessaire et pour lesquelles la Comédie Française se sera assurée que l'ensemble des ayants droit de tel ou tel spectacle a bien été identifié et rémunéré. Il est difficile de se passer de cette étape avant la diffusion. C'est un travail très long. Le premier pas a été franchi, celui de signer le contrat. Le deuxième pas aussi, celui d'identifier sur quel fonds on voulait travailler. Le travail de constitution du catalogue vient juste d'être entamé. Les questions juridiques sont lourdes et les questions techniques aussi.

La Comédie Française est indépendante, dans la mesure où elle accorde beaucoup d'importance à l'audiovisuel. Elle est peut-être le seul théâtre à avoir un service audiovisuel à part entière.

La Comédie Française a toujours été fascinée par les médias, par le film, par la radio, par la télévision depuis les années 1950. Il est vrai qu'elle s'en occupe beaucoup, mais ce théâtre est prêt à chercher des partenaires. Actuellement, il y a des pourparlers pour la diffusion de cassettes avec un autre partenaire. Il y a une multiplication des ouvertures, mais ce n'est pas toujours fructueux ou le temps manque parfois. Ces partenaires sont essentiellement audiovisuels, mais il y a aussi un travail avec l'Education nationale. Sur *La vie de Galilée*, il y a eu une diffusion en partenariat avec l'INA et l'Education nationale. Il est assez difficile de concrétiser les choses avec l'Education nationale.

Anne Quentin

La Cinémathèque française existe depuis 1936. Le paysage du cinéma s'est tout de même structuré de manière assez solide et peut-être dire des choses au théâtre en matière d'archivage. Le théâtre peut-il tirer des leçons d'un mode de fonctionnement du cinéma ?

Serge Toubiana

Est-ce que la captation d'une pièce constitue un produit dérivé ? Si c'est le cas, la discussion est vite appauvrie et le débat réglé. Toute captation suppose un point de vue. On travaille sur une représentation de la pièce ; il y a donc un apport qui est signé par un auteur. Ce dernier doit avoir accès à la pièce et à ceux qui la rendent "visible" par un public - les comédiens, le metteur en scène et toute l'équipe technique et artistique de l'œuvre. S'il n'y a pas de regard sur la chose, la chose vit par elle-même, elle a son temps de vie, non reproductible à l'identique. Les choses existent dans leur temps, leur durée, leur nécessité.

Le cinéma est né à l'ère de la reproductibilité technique, c'est-à-dire qu'un film a beau être unique, il n'en est pas moins reproductible techniquement, et sur divers supports : vidéo ou film. Ce qui n'est pas le cas d'une pièce. Il y a donc une autre logique de conservation, d'archivage ou de sauvegarde. L'existence d'une archive cinématographique telle que la Cinémathèque française, est venue de la conviction qu'a eu Henri Langlois, il y a 70 ans, de mettre la main sur des copies de films qui, sinon, auraient été détruites. À cette période, et cela a duré encore durant plusieurs décennies, l'industrie du cinéma ne se préoccupait pas du tout de son propre patrimoine. Dès que le parlant arrive, l'industrie cinématographique se détourne du muet, oublie son histoire, devient amnésique. Langlois décide de garder et de stocker les films muets. À cette époque, il n'existe aucune "politique culturelle". Le CNC n'existe pas encore. C'est le désert. Mais quelques personnes pensent qu'il faut constituer ces archives, pour leur propre plaisir, et pour le transmettre à d'autres. Ainsi, la Cinémathèque est née du désir d'empêcher la disparition du patrimoine cinématographique, alors même que le cinéma, contrairement au théâtre, était reproductible. La Cinémathèque a été créée en 1936, c'est une structure de droit privé, relevant de la loi de 1901. À la base, il y a la notion de déposant : n'importe qui possédant un objet (costume, élément de décor, scénario, copie de film, etc.), peut le déposer à la Cinémathèque et ainsi en devenir membre, donc participer à sa vie associative. Sur le plan juridique, cette notion de déposant ne recouvre pas celle d'ayant droit. La Cinémathèque est née sur une ambiguïté, à la fois féconde et très complexe, notamment quand il s'agit de valoriser ce patrimoine et donc de savoir qui est détenteur des droits. L'ayant droit est celui qui possède les droits d'un film, soit parce que c'est la structure de production d'origine, soit parce qu'il y a eu cession ou transmission à des héritiers ou à un acquéreur.

Inventorier les collections fait partie des grandes missions de la Cinémathèque. La tradition a longtemps été celle du secret, pour ne pas avoir trop de comptes à rendre aux ayants droit. L'ayant droit est souvent quelqu'un qui se réveille un peu tard pour dire que telle ou telle chose lui appartient, alors qu'il n'a jamais rien fait pour protéger son patrimoine, le sauvegarder, le restaurer, le valoriser. Inventorier les collections est donc une politique relativement récente, qui demande un gros travail à la fois technique et juridique. L'Etat a beaucoup poussé à ce que l'on sorte de cette ère du secret, qui a longtemps été le système de protection de Langlois. André Malraux a longtemps été un allié décisif pour Langlois. Chaillot lui a été attribué en 1963 par le ministre de la culture. Une grande partie des collections acquises par la Cinémathèque française dans les années 1950 et 1960 l'ont été grâce à Malraux, qui a soutenu financièrement Langlois. Le rêve qu'avait Malraux d'un musée imaginaire, Langlois l'a réalisé à sa manière. Il a inventorié des collections, constitué des catalogues, sauvegardé des films, les a restaurés et évidemment les a montrés. La grande force de Langlois a consisté à dire

que la protection et la sauvegarde étaient faites dans le but de montrer, de programmer ou d'exposer ces œuvres. C'est-à-dire qu'il voulait former un public de connaisseurs. Sans Langlois, la Nouvelle vague n'aurait sans doute pas existé. La Cinémathèque a donc été aussi une sorte d'école du cinéma, dans les années de l'après-guerre, pour toute une génération de cinéphiles. Aujourd'hui où il est question d'école de cinéma et d'école d'art en général, il est important de rappeler que la cinémathèque a été une grande école de cinéma, mais totalement en marge de tout système pédagogique ou scolaire.

Aujourd'hui, les problèmes posés à la Cinémathèque sont les suivants : où et comment stocker nos archives ? C'est un problème grave, et sur ce point, la France est en train de prendre du retard par rapport à ses voisins européens. Aussi bien la Cinémathèque française que les Archives françaises du film du CNC ont d'énormes difficultés à conserver leurs collections de films. Les deux forts de St Cyr et de Bois d'Arcy, où sont conservées plusieurs milliers de bobines, n'y suffisent plus. Les conditions de stockage des films représentent un calvaire. Protéger et sauvegarder des négatifs et des copies demande de gros efforts, qui ont été faits par l'Etat depuis une trentaine d'années. Mais l'idéal est loin d'être atteint. De nouveaux problèmes sont posés, du fait de la possibilité de transférer les films sur supports numériques. Il faut donc numériser nos collections, afin de rendre plus accessible la consultation à l'ensemble de la communauté des chercheurs, des étudiants, des professeurs, des élèves dans les collèges et les lycées et bientôt sur Internet. Cela rend nécessaire la mise à jour juridique des collections, pour connaître le déposant et l'ayant droit, savoir quels droits sont accordés à la Cinémathèque française afin de valoriser ses collections dans et en dehors de ses murs. Je crois que les Cinémathèques ont encore un avenir. Mais nous ne pouvons continuer de pratiquer cette sorte d'accumulation primitive des collections de films, ou de ce que l'on appelle le "non film", à la manière sauvage d'un Langlois. Cela passe par d'autres accords, d'autres conventions avec les détenteurs de droits.

Anne Quentin

Cette mission patrimoniale s'est doublée de quantité d'autres missions. Il y a des missions d'enseignement, de diffusion. Il y a des colloques, des expositions, etc. Est-ce parce que l'archivage est envisagé dans une dynamique globale ou bien est-ce par défaut dans le paysage ?

Serge Toubiana

Langlois avait tout prévu. En 1945, un contrat avait été signé avec Gaston Gallimard pour une collection d'ouvrages de vulgarisation sur le cinéma. Ce contrat n'a jamais été entamé. Langlois avait prévu le stockage des films pour éviter leur destruction. Il avait envisagé de faire un musée du cinéma, des livres sur le cinéma, de réunir une encyclopédie généralisée du cinéma, parce qu'il sauvegardait tout : les films, les scénarios, les décors, les maquettes, les correspondances, etc. Il avait déjà réfléchi à tout cela. Pour lui, tout ce qui avait contribué à la création du film devait être sauvegardé, stocké, archivé, montré et valorisé à travers des expositions temporaires ou un musée. Au début des années 70, Langlois a enfin conçu son musée, dans l'aile de Chaillot, avec l'aide de Malraux. Ce musée a ensuite été fermé, du fait d'un incendie qui a fait de sérieux dégâts à Chaillot en 1997. Le musée n'a plus réouvert depuis. Aujourd'hui la question se pose de manière différente. À Bercy, qui sera inauguré à l'automne 2005, nous aurons un espace d'exposition permanente des plus belles pièces de nos collections. La mission de la Cinémathèque est d'apporter cette valeur ajoutée liée à la connaissance de ces collections et à la manière de les sauvegarder, de les restaurer et de les valoriser à travers des initiatives pédagogiques de programmation, d'édition, d'exposition ou de diffusion. Est-ce qu'il pourrait y avoir dans le théâtre un équivalent, une institution qui pourrait être ce lieu où l'on stockerait la mémoire du théâtre, qui doit passer aussi par un certain nombre de partenaires, d'entreprises et d'institutions ?

Joël Huthwohl

Ces lieux existent. Il n'y a pas de musée du théâtre et on ne peut que souhaiter que cela naisse un jour. Mais il existe les archives de la Comédie Française, le Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France et beaucoup d'autres bibliothèques de moins grande importance en volumes, comme celle de la SACD. Beaucoup de centres font ce travail d'archivage. Le défaut est

peut-être un manque de centralisation, ce qui rejoint le problème de repérage dont il était question au début du débat.

Gildas Leroux (Compagnie des Indes)

Cela fait 10 ans que la Compagnie des Indes filme l'ensemble des spectacles du Festival In d'Avignon, c'est-à-dire entre cinquante et soixante-dix spectacles, expositions, lectures par an. Tout cela est fait dans une grande solitude. Ces mémoires peuvent être réalisées, parce que chaque année de grosses productions sont montées avec Arte sur Avignon et qu'une part des bénéficiaires de la Compagnie des Indes y est consacrée. Quand on dit aux comédiens et aux metteurs en scène que c'est non commercial et purement culturel, ils se demandent ce dont il s'agit. C'est un métier de travailler sur la mémoire. Il serait bien que les gens qui y travaillent puissent se réunir, trouver des idées de contrats, à travers lesquels ces mémoires pourraient être utilisées pour des chercheurs, mais aussi dans des documentaires. Il n'est pas question d'une quelconque télédiffusion de cette captation de mémoire, elle n'est pas faite pour cela. Cela sert d'abord aux compagnies, parce qu'elles ont leur propre mémoire. Cela sert également à la promotion des spectacles et à leur commercialisation ainsi qu'à la mémoire. Le problème est de trouver les moyens de gérer cette mémoire de 10 ans.

Christine Gauthier

A Rennes, des objets filmiques de spectacle vivant sont créés pour que les gens puissent sortir de chez eux et voir des extraits sur des sites Internet, parce que la plupart des gens n'ont pas d'outil pour se montrer. Les gens de théâtre disent qu'ils n'ont pas le budget pour faire cela. Les producteurs audiovisuels regardent ces projets comme des ovnis. La mémoire de demain est en train de se faire avec le Théâtre national portatif, Jean Kergrist et le Clown atomique. Le théâtre n'est plus filmé en région depuis 10 ans. Un film vient d'être réalisé sur l'histoire du théâtre en Bretagne, mais il a été difficile de trouver des images. Il ne faut pas tout filmer, mais il faut tout de même faire attention à ce qu'il y ait quelque chose.

Dominique Bax (Festival « Théâtre au cinéma »)

Il est urgent de faire un plan de sauvegarde de tous ces films. Les Maisons de la culture avaient une unité audiovisuelle. Beaucoup de choses ont été faites qui disparaissent. Si aucun travail n'est fait maintenant avec des moyens financiers, tous ces films vont disparaître. D'autre part, dans ces Maisons de la culture, des films ont été faits en 35 mm ou en 16 mm. Ils sont très difficiles à avoir. Lorsque l'intégrale Raoul Ruiz a été montée, des films produits à Grenoble et au Havre avaient disparu, parce que les personnels avaient changé et que l'on ne savait plus où ils se trouvaient. Il a fallu les faire venir de Suisse. Il est donc urgent de répertorier tous ces films et de les faire venir dans un endroit qui serait l'équivalent de la Cinémathèque française et qui ferait qu'ils seraient conservés dans de bonnes conditions. Le théâtre n'est pas la priorité de l'INA. Cet organisme a beaucoup de films et il faut tous les numériser, sinon ils auront tous disparu dans quelque temps.

b) La mise à disposition de la mémoire audiovisuelle

Anne Quentin

Il n'y a pas que la télévision qui peut diffuser des films de théâtre. Ces œuvres sont aussi à destination d'un public culturel, lambda, à destination des enfants, des bibliothèques. Peut-être que les musées peuvent également avoir vocation à diffuser des films de théâtre.

Le catalogue du CNC

Isabelle Gérard-Pigeaud

Le CNC a un catalogue constitué depuis 25 ans par les œuvres produites par le Ministère de la culture. Il est l'exact reflet des politiques culturelles menées en matière audiovisuelle et donc de ce rapport entre l'audiovisuel et le spectacle. Le fonds théâtre est pauvre. Le Ministère de la culture aide ce qui est produit. Si rien n'est produit, le CNC ne peut pas aider et donc le catalogue, appelé « Images de la culture », n'est pas enrichi. Ce catalogue compte 2 500 titres dont 120 titres de théâtre. Cela a été mis à disposition partout où cela avait été possible. Le CNC est en partenariat

avec le CNT et le CNDP. Il est dans toutes les médiathèques, dans les CDI des établissements qui ont des options théâtre, dans certains musées. Il est consultable de deux façons : il peut y avoir une présentation publique gratuite, c'est-à-dire que l'œuvre est présentée comme une projection d'un film ou bien il est mis à disposition dans les médiathèques. Le CNC est un outil de diffusion. 45 000 cassettes ont été mises à disposition en 5 ans. Le CNC a donné les moyens de numériser la totalité du fonds, c'est-à-dire que tout va être sur support DVD. Le problème actuel vient de ce qu'il y a un manque cruel d'œuvres.

En danse, il y a une culture de l'œuvre audiovisuelle. Il y a un vrai effort de la danse vis-à-vis de l'audiovisuel, car il s'agit presque pour elle d'une tradition. Les chorégraphes ont tout de suite compris que pour la transmission, l'image était essentielle. La chorégraphie est peut-être plus jeune dans sa façon de se comporter. Bagouet a tout de suite filmé. C'était un passeur. Il a filmé ses chorégraphies pour les enseigner et c'est un très bon outil pour les écoles de danse. Il n'y a pas le même rapport à l'image pour les danseurs et les chorégraphes que pour les gens de théâtre. Il n'y a pas la même méfiance.

Le théâtre a souvent été financé par la DDAI, c'est-à-dire la direction transversale du Ministère de la culture. Il y a un problème quantitatif et qualitatif par rapport à ce fonds. Dans ce catalogue, il y a des créations de spectacles, des captations. Le CNC met en avant l'œuvre. Qu'elle soit captée ou recréée, il y a un réalisateur. C'est lui qui est promu, c'est son regard sur l'œuvre. Si le sujet est une pièce de théâtre, il y a aussi le point de vue du réalisateur. Quand des fiches pédagogiques sont faites avec le CNT, il y a toujours une mise en avant de la réalisation et de la mise en scène. Ainsi, il y a trois auteurs dans une pièce audiovisuelle : le réalisateur, le metteur en scène et l'auteur de la pièce. Il y a en outre une partie documentaire. Il y a 20 ans, une tentative de collection avait été faite. Mais aucun droit n'avait été négocié. L'archivage sans droit ne veut rien dire. Le CNC ne va pas faire l'effort de restaurer des œuvres s'il n'y a aucun moyen de diffusion. Il faut que le CNT fasse un travail pédagogique pour que la cession des droits soit négociée tout de suite pour une captation et un documentaire. Un documentaire représente la vraie exploitation de ces archives. Il faut pouvoir négocier en amont les droits pour pouvoir faire un documentaire et le diffuser. Il faut monter. Il faut qu'il y ait un réalisateur. Il faut qu'il y ait une œuvre.

Aujourd'hui, il y a un vrai problème de politique. L'idée du catalogue, c'est que dès que le Ministère de la culture met un euro, une part en achat de droits est calculée. La diffusion depuis 25 ans est de plus en plus large. Le CNC va vers les publics. Ces œuvres sont passées en prison, dans les hôpitaux, dans les musées. Une convention Justice-Culture a été signée. Des œuvres de théâtre sont passées dans les prisons, les réalisateurs et les metteurs en scène s'y déplacent. C'est un vrai médium pour promouvoir la culture et c'est un outil de démocratisation.

Il y a un vrai public demandeur de films de théâtre. Quand la démarche a été menée avec le CNT de regarder les lieux de programmation des œuvres théâtrales, on s'est aperçu qu'il y avait un réseau de bibliothèques qui avait un vrai fonds théâtre et qui le mettait en valeur. Il y a un public amateur de théâtre. Les Fédérations d'éducation populaire travaillent avec les amateurs. Il y a un problème de communication, parce que ces amateurs ne sont pas devant la télévision quand des pièces y passent. Ces gens devraient être les premiers à regarder ces films à la télévision, or ce n'est pas le cas. Il faut leur donner des réflexes qu'ils n'ont pas, parce qu'il y a un public pour le théâtre.

Christian Longchamp

Au musée du Louvre, depuis plusieurs mois, sont mis en place des programmes de projections en relation avec l'histoire du théâtre, en interrogeant l'histoire du théâtre européen. Les réticences du théâtre français par rapport à la captation ne sont pas tout à fait vraies. Bernard Sobel a beaucoup travaillé en ce sens il y a quelques années. Dans d'autres pays, les réflexes sont très différents. En Allemagne et en Autriche, il y a beaucoup de documents d'archive sur des mises en scène des années 1970. Grüber et Stein filmaient eux-mêmes leurs pièces à la Schaubühne. Les théâtres possédaient un budget de production de films de théâtre.

Le réseau des bibliothèques

Danielle Chantereau

Les bibliothèques constituent un formidable réseau, puisque sur les 3 000 bibliothèques publiques de France, plus de 1 000 ont des collections audiovisuelles.

Je reviens sur les préoccupations de conservation évoquées ce matin, il y a un auteur de l'archivage qu'il ne faut pas oublier, c'est la Bibliothèque nationale de France, qui a une partie du dépôt légal qu'elle partage avec l'INA et le CNC. La BNF n'archive pas seulement ce qui est édité en DVD et en VHS, cela concerne également ce qui est montré au public, même sans édition, sous réserve que cela n'ait pas été diffusé à l'antenne, auquel cas cela reviendrait à l'INA. Il y a donc une partition très complémentaire. Le dépôt légal remonte à 1975, mais a été conforté par la loi de 1992. La conservation est assurée selon toutes les conditions requises. Il y a, en outre, une vraie facilité d'accès pour les chercheurs, puisque les documents peuvent être réservés par Internet.

Les bibliothèques publiques détiennent au total plus d'1,5 million de documents vidéo tous genres confondus (fictions, documentaires). Il y a 18% de la population qui est inscrite dans les bibliothèques publiques pour emprunter des documents, ce qui représente beaucoup plus en termes de fréquentation et à l'intérieur des collections, les documents audiovisuels, dont le théâtre, ont un très grand succès.

Concernant l'activité des médiathèques, il y a trois axes : la consultation sur place, le prêt et la programmation dans un auditorium. Certaines médiathèques ont des collections théâtre très importantes. Bourges par exemple possède 130 adaptations. Des médiathèques ont une activité de programmation très intéressante. En 2003, à Cambrai, une programmation a été organisée pendant le « Mois du film documentaire » sur le théâtre avec les troupes locales, le théâtre et des compagnies amateurs. La spécificité des médiathèques tient dans la complémentarité des supports, c'est-à-dire qu'on peut à la fois visionner des films, travailler sur des photos, des images animées, des ouvrages. La bibliothèque de Cambrai a fait une bibliographie-filmographie de presque 200 titres qui associait l'image et le texte, ce qui a permis de sensibiliser un large public au théâtre.

Pour les bibliothèques, ce travail culturel et éducatif est fondamental et se situe en amont de la télévision. Ce travail de sensibilisation à l'image, au texte et au théâtre est de la responsabilité du système éducatif, mais aussi des équipements culturels. A ce titre, les médiathèques contribuent à cette sensibilisation et à cette éducation du public, à la lecture de l'image et au théâtre.

La deuxième caractéristique des médiathèques repose sur le maillage du territoire. Cela passe par l'intermédiaire des bibliothèques départementales de prêt, qui ont des dépôts relais dans de toutes petites communes avec des bibliobus qui vont dans les cours d'école, devant les mairies. Il est possible de venir emprunter des DVD, de discuter avec la bibliothécaire qui fait fonction de médiatrice. Elle connaît son fonds, elle donne des conseils, parce que le rôle de ces professionnels est aussi d'être des passeurs, comme pour la Cinémathèque et comme pour les enseignants.

Un autre point est à souligner. L'archivage est un métier pour des raisons techniques, des raisons juridiques et aussi des raisons administratives de gestion et de traitement. Il y a un professionnalisme de l'archivage. Tout le monde a fait l'expérience du support que l'on ne peut plus utiliser, parce qu'il est obsolète. C'est bien de filmer, mais il faut penser à l'avenir. Il faudrait peut-être créer une structure qui permette d'échanger des informations sur les questions de transfert. Si l'on décentralise l'archivage et la captation, il est important que les théâtres soient responsabilisés par rapport à cette question,

Comment les médiathèques acquièrent-elles les documents ? y a trois sources d'approvisionnement : « Images de la culture » qui travaille en liaison avec « Images en bibliothèque » ; il y a l'ADAV, qui propose un catalogue avec des droits non commerciaux. Tout cela n'est en effet pas gratuit. Les droits non commerciaux en effet s'acquièrent, s'achètent, se négocient en fonction du réseau, de l'exploitation, de la durée, du territoire ou sont attachés au support. La troisième source est le catalogue de la Direction du livre, qui propose des documentaires, puisque son catalogue ne comporte ni adaptations ni captations.

Les bibliothèques sont tributaires de la production et de l'offre. L'ADAV pourrait donner son point de vue sur le sujet. Les bibliothèques comme le public viennent en fin de course. Actuellement, le fonds

est un peu pauvre en DVD. Les usagers ont tendance à remplacer leur équipement VHS par un équipement DVD et l'offre va devoir suivre. C'est d'ailleurs un des problèmes. Au cours des années, une belle offre s'est constituée en matière de VHS qui n'est pour l'instant pas recouverte par le DVD.

Varda Lerin (Directrice de l'ADAV)

L'ADAV (Ateliers de diffusion audiovisuelle) est une structure qui fournit uniquement des réseaux culturels et éducatifs non commerciaux et qui négocie principalement avec les éditeurs commerciaux sur la problématique de droits pour le prêt et pour la consultation sur place. Elle a également une politique de travail en direct avec les producteurs qui ne sont pas édités par le secteur commercial et avec lesquels elle essaie, en complément d'« Images de la culture », de mettre à disposition de ces réseaux culturels et éducatifs des œuvres que le secteur commercial estime non rentables.

Sur le catalogue général de l'ADAV, il y a 19 000 références VHS et DVD et seulement 500 programmes théâtre, c'est-à-dire que cela représente 2,5% du catalogue. L'ADAV travaille aussi en complément avec l'Education nationale. Il y a des lycées, des collèges qui sont extrêmement demandeurs de programmes. S'il y a des films qui sont au programme officiel, beaucoup d'enseignants sont demandeurs d'œuvres qui n'y sont pas. Il serait intéressant de développer des vidéothèques qui seraient référentes et qui permettraient à l'ensemble des enseignants de faire un vrai travail de formation des élèves et de trouver derrière des spectateurs pour le théâtre. L'ADAV distribue plus de 30 000 supports par mois sur ses réseaux. C'est loin des chiffres que fait l'édition commerciale sur un titre. Un succès commercial va faire 3 millions de supports. Il y a un rapport très difficile au plan commercial. Il y a des partenariats privilégiés avec Arte, avec MK2, la COPAT, l'INA et un certain nombre d'autres personnes, mais ce marché culturel est une goutte d'eau dans l'ensemble du marché audiovisuel.

Les musées

Christian Longchamp

Le geste d'un metteur en scène contemporain à l'égard d'un texte du répertoire a à voir avec celui d'un plasticien par rapport à l'histoire de l'art et des formes. Au même titre que l'auditorium du Louvre propose depuis longtemps des programmes autour de l'histoire de la musique au moyen de captations, il était intéressant de placer dans ce musée un espace de réflexion sur l'histoire des formes théâtrales.

Il est absolument nécessaire de conserver toutes les traces possibles de spectacle. Il est important de conserver les traces de spectacles de Didier-Georges Gabily. Il existe une captation, parce que, à l'époque, à la Métaphore de Lille, il y avait une politique importante de captation. Il existe ainsi une captation de *Gibiers du temps* qui est inexploitable pour la télévision, mais elle est nécessaire et capitale pour l'histoire du théâtre. Il faut aujourd'hui se poser la question de savoir comment vont survivre les spectacles de François Tanguy, de Claude Régy, beaucoup plus que *Joyeuses Pâques* et Ardit. C'est là qu'il y a quelque chose de capital. Dans les programmations à l'auditorium du Louvre, il arrive que des captations soient montrées dans leur totalité – prochainement, il y aura l'intégralité du *Peer Gynt* mis en scène par Patrice Chéreau et filmé par Bernard Sobel. A l'occasion de rencontres, de débats, des extraits, notamment de la captation de *Gibiers du temps*, pourraient être projetés durant 5 minutes. Il est tout aussi important de mettre en valeur ce patrimoine. L'Académie expérimentale du théâtre a fait, il y a quelques années, un travail extraordinaire sur le matériel audiovisuel. Son travail est une source capitale pour la constitution d'une histoire du théâtre. L'auditorium du Louvre, comme d'autres lieux (Bobigny, le CNT, etc.) essaie d'apporter sa contribution à cette construction d'une histoire du spectacle vivant.

Ces images peuvent être exploitables de mille façons. Il faut pouvoir accompagner le document de points de vue de critiques, de metteurs en scène ou d'acteurs. Cela ne peut pas se donner brut, mais il est important de l'avoir et de se donner la possibilité de le diffuser. La télévision a été extrêmement présente tout au long des débats. Il faut beaucoup lui en demander, mais les théâtres doivent aussi faire quelque chose, ils doivent se préoccuper de l'histoire de leurs spectacles.

Depuis plusieurs années, le Centre Pompidou propose une remarquable programmation pour la danse contemporaine qui s'appelle « Vidéodanses ». Ce n'est pas au Centre national de la Danse à Pantin. Plus les lieux sont nombreux, plus la cause évoluera. Un projet est développé avec Gérard Mortier autour de Christophe Marthaler. L'Opéra de Paris va aussi développer des programmes de films de théâtre. Le Théâtre de l'Odéon a fait une magnifique programmation à l'automne 2004 autour de Carmelo Bene dans laquelle se trouvaient beaucoup de documents audiovisuels. Les lieux existent. Un lieu spécifique n'est pas nécessairement souhaitable.

Isabelle Gérard-Pigeaud

Sur Internet, il y a aussi www.lesite.tv de France 5 et du SCEREN-CNDP auquel le CNC participe également. Une catégorie théâtre y a été ouverte. Le catalogue est sur tous les supports, sur Internet. Les droits ont été négociés, de façon à ce que le professeur puisse préparer son cours en regardant les extraits sur Internet et montrer des extraits en classe des documentaires. Il y a un vrai travail et de très beaux outils pédagogiques, qui ne sont pas assez connus dans le monde enseignant.

Le DVD

Pascal Peyrou (COPAT)

Le DVD est un très beau produit qui sert parfaitement bien le théâtre. Tout ce qui est mis en amont dans la façon de filmer, dans la qualité, dans l'image, dans le son se retrouve dans le DVD avec les bonus qui servent l'amateur de théâtre. Dans le théâtre, c'est tout l'environnement qui est intéressant et le support DVD est très bien adapté à cela. C'est aussi un produit nécessaire, parce qu'il constitue la deuxième vie d'un produit pour tous les ayants droit. En outre, son budget de sortie, par rapport au coût d'une captation, est bien moindre. Il est donc indispensable. La COPAT a sorti les premiers DVD de théâtre il y a dix ans. Il y a 70 titres sur le marché. C'est un marché encore très difficile aujourd'hui, parce que l'ensemble des préjugés sur le théâtre filmé et sur la distance entre ce support très moderne et le théâtre sont encore là. « Au théâtre ce soir » a eu une exposition à la télévision considérable. Il y a eu 1 000 représentations en prime time à l'époque où il n'y avait pas beaucoup de chaînes. Il est difficile d'imaginer une communication pareille. Aujourd'hui, le peu de présence du théâtre à la télévision a nécessairement des répercussions sur les ventes de DVD. Quelle stratégie avoir par rapport à cela ? C'est une double stratégie. Il faut continuer à faire un produit de « l'excellence », à tous les niveaux (bonus, qualité, etc.). Tous les produits sortent en son 5.1. Cela permet de restituer l'ambiance de la salle et donne une présence au jeu des comédiens phénoménale. Il y a aussi une politique de l'offre délibérée. Il faut créer un marché. Et pour créer l'envie, il faut exister. C'est une politique de l'offre qui a permis d'enclencher des télédiffusions, des cases régulières et cela a pu se faire grâce au CNC. Aujourd'hui, il en va de même au niveau du DVD. Il faut un minimum d'aide, faire appel à des sponsors qui mettent un peu de publicité. Et il faut surtout essayer par tous les moyens, dans les médiathèques, par les ventes par correspondance, dans les théâtres, dans les FNAC, Virgin, etc de toucher les 20 000 personnes susceptibles d'être intéressées. Les ventes sont encore relativement faibles, mais elles croissent constamment.

Les perspectives sont intéressantes et il peut y avoir des phénomènes d'accélération très forts pour deux raisons. Si l'on réussit à ce qu'en télédiffusion le théâtre redevienne plus présent, notamment à des heures de grande écoute, il y aura également une impulsion très forte sur le marché du DVD. D'autre part, il y a le marché de l'éducation. Aujourd'hui, il y a un vrai besoin et cela peut représenter un phénomène de contagion positive.

Serge Toubiana

C'est strictement une logique de "marketing culturel". Le DVD est un support et cela devient un produit si le marché le décide. Or là, on n'est pas sûr qu'il y ait un marché. La beauté du théâtre, pardon d'être un peu naïf, c'est aussi parfois d'avoir raté des choses, d'être passé à côté de l'événement ou de ce qui a fait événement pour d'autres. Ne pas avoir assisté à un spectacle avec Gérard Philipe peut vous hanter toute une vie. Aujourd'hui, nous sommes dans une culture du tout est visible, où tout doit être visible. Mais à quel prix ! Qu'est-ce que cela veut dire ? La moindre des choses est de savoir si une troupe de théâtre a envie d'être filmée. Cela n'est pas automatique. Il n'est pas simple que le cinéma s'immisce à l'intérieur du théâtre. C'est une logique de choix, de parti pris, de décision artistique. Les gens concernés doivent prendre cette décision. Le temps est précieux, l'argent est rare.

L'intelligence artistique aussi est quelque chose de précieux et de rare. Il y a aussi une logique de l'individu qui choisit d'aller voir, de découvrir, d'être « capturé » par la pièce ou l'œuvre, et ensuite, d'en faire sa chose. La question de la reproduction de l'œuvre théâtrale est passionnante, mais il faut faire attention à bien la penser avec ceux-là même qui sont au cœur du processus créatif.

Christian Longchamp

Il faut se méfier d'un risque de formatage du film de théâtre. Avec ce fantasme qui ferait que les films de théâtre pourraient passer à la télévision en prime time, qu'ensuite il y aurait une diffusion en DVD, il pourrait y avoir une sorte de nivellement par le bas. Il y a un intérêt aux niches tardives. A la télévision italienne, il y a des niches pour le cinéma durant lesquelles des films ne sont vus que par 100 000 spectateurs. Mais les Straub ou les Janigian n'ont jamais 200 000 spectateurs à la Cinémathèque ou ailleurs, lorsque leurs films sont projetés en salle. Il faut des moments à la télévision où les expériences théâtrales hors normes, différentes, puissent avoir leur place.

c) La diffusion dans le secteur éducatif

Pascal Charvet

Il existe d'un côté un archivage dans des institutions spécialisées, archivage qui servira aux chercheurs et, de l'autre, celui auquel auront recours les professeurs, particulièrement ceux qui s'intéressent à l'enseignement du théâtre dans les classes. Il me semble capital que l'on prenne en compte l'attente de ceux qui à l'Education nationale vont regarder et utiliser ces archives. Jusqu'à présent, la situation n'a pas été vraiment envisagée à sa juste mesure. Seules étaient concernées les options théâtre qui ne représentent pas un nombre important d'élèves. Depuis qu'a été introduit dans les programmes de français l'objet d'étude « Théâtre : texte et représentation », tous les élèves qui étudient le français ont à un moment de leur scolarité à travailler sur la « représentation ». Cette question de la captation du spectacle vivant devient primordiale pour l'Education nationale. Quelle est sa position à cet égard ?

Il serait d'abord essentiel aux yeux de l'Éducation nationale que puisse exister un groupe de pilotage regroupant les acteurs de la captation, et les personnels concernés du Ministère de la Culture et de celui de l'Éducation afin éviter qu'il y ait d'un côté des attentes et de l'autre des captations qui ne répondent pas à ces attentes. L'Éducation nationale a besoin de captations réalisées avec des critères et des objectifs bien précis, et pas seulement d'un simple archivage. En ce moment, la question qui se pose est celle de savoir comment faire étudier les « représentations » dans les classes sans pour autant faire perdre le goût du théâtre vivant. L'Éducation nationale ne saurait accepter aveuglément la diffusion d'œuvres qui tenteraient de se substituer à la pièce de théâtre vivant, sans offrir une véritable recréation artistique ou donner les moyens d'une approche qui soit « d'intelligence » avec le spectacle. Nous avons besoin avant tout d'un certain type de captation, qui intègre une réflexion sur le montage, qui soit réalisée le plus souvent durant le filage parmi et avec les acteurs, avec un véritable engagement à cet égard du réalisateur. Il faut que puissent être cernées les différentes strates de la mise en scène. Cela peut s'opérer, entre autres, par un dédoublement de l'image, ou par des incrustations. Il faut recréer dans la captation la mobilité de l'œuvre vivante.

Aussi tout ce qui se fait dans le domaine de l'archivage ne peut-il entrer, de facto, dans le circuit de l'Education nationale. Aujourd'hui, la possibilité de travailler sur ces captations avec tous les partenaires concernés, existe. Anticipons donc, réfléchissons en amont avec nos interlocuteurs du CNT, de la COPAT ou d'Arte et de la Culture, et réalisons des coproductions qui prennent en compte ce que sont les démarches réelles à l'intérieur des programmes de l'Éducation nationale.

S'il importe, comme cela a été dit de reconquérir des téléspectateurs, n'oublions pas que l'école est là aussi pour permettre à de nouveaux spectateurs de s'éveiller au spectacle vivant. Aujourd'hui, l'Education nationale est contrainte, du fait de l'absence d'une vraie politique partenariale, de s'en tenir à des actions ponctuelles sans qu'un dispositif plus général soit imaginé avec les différents acteurs : elle crée, grâce au CNDP qui continue à travailler dans ce sens, chaque année des outils et mène ainsi une ou deux actions exemplaires. Le Ministre de la Culture a cité, il y a quelques instants,

deux œuvres concernant la Shoah¹, qui mériteraient d'être étudiées dans les classes et qui permettraient une réflexion approfondie sur ce que peut être « une écriture du génocide ». Ces deux œuvres, si elles sont captées comme de simples documents et unilatéralement, connaîtront une diffusion qui se bornera, dans le meilleur des cas, à une simple note indiquant leur existence aux établissements scolaires. Mais si se mettait en place un groupe de pilotage léger, de cinq à six personnes, et si l'on réfléchissait en amont à ces captations, elles pourraient répondre pour une bonne part aux attentes des élèves, des enseignants et des programmes et connaître une réelle diffusion. Sans vouloir par là empiéter sur la part proprement artistique du réalisateur nous souhaitons qu'une concertation à ce sujet s'installe.

Il conviendrait qu'à l'avenir, cet archivage, réalisé par les grandes institutions comme la Comédie française par exemple ou la Cinémathèque, puisse répondre à un certain nombre d'attentes définies ensemble. Il y a ainsi aujourd'hui une forte demande, tant à l'école qu'à l'université, d'analyse dramaturgique comparative des mises en scènes, véritable moyen d'exploration littéraire du texte lui-même. Pourquoi ne pas imaginer, que l'on donne plus souvent plusieurs mises en scène intégrales de la même pièce sur le même DVD, ou plusieurs extraits significatifs confrontés les uns aux autres. De même qu'il y a une intertextualité, il existe aussi une interthéâtralité et les élèves travaillent fort bien là-dessus. C'est pour toutes ces raisons que l'Éducation nationale demande instamment que les différents partenaires puissent travailler ensemble.

Joël Huthwohl

Travailler en rapport avec les attentes de l'Éducation nationale est possible, mais cela pose tout de même un problème, car cela voudrait dire qu'il faudrait, pour un spectacle, faire une double captation. Par exemple, sur la collection « Molière », la Comédie Française a un partenariat avec France 3. Ce problème des attentes de l'Éducation nationale s'est posé. Au moment où la Comédie Française a proposé cette collection à l'Éducation nationale, cette dernière a répondu qu'elle ne souhaitait pas prendre toute la collection. Cela veut dire qu'il faudrait faire une captation pour une diffusion auprès de la télévision et ensuite une captation complémentaire pour l'Éducation nationale, ce qui veut dire des moyens supplémentaires, mais qui peut en effet être très riche. Pour les DVD que la Comédie Française va diffuser prochainement, il y a une réflexion sur tout ce qui est bon et tout ce qui peut apporter un plus à la simple vision de la captation du spectacle.

Pascal Charvet

Cela certes n'est pas simple, mais à nous de trouver ensemble des solutions. Ce que ne souhaite pas l'Éducation nationale, c'est de voir l'école devenir un simple lieu de diffusion. Il importe de solliciter les élèves aussi par des outils riches de créativité. À l'heure actuelle, nous sommes déjà en retard de plusieurs batailles, car les élèves ont une maîtrise réelle des outils audiovisuels et informatiques et savent en jouer. C'est à ces élèves d'aujourd'hui qu'il faut s'adresser avec des captations d'un nouveau type.

Il n'est pas question, à nos yeux, d'imposer des directions arbitraires à l'artiste qui réalise la captation. Sachons plutôt imaginer ensemble des œuvres susceptibles de trouver un réel écho dans les classes. Le théâtre (et sa représentation) est objet d'étude dans toutes les classes de français. Il y a là un enjeu important voire un défi à relever. Alors que les portes semblent se fermer à la télévision, l'école est prête à ouvrir les siennes.

Jean-Claude Lallias

Pour la Comédie Française, il n'y avait pas de négociation, c'était tout ou rien. Pour l'Éducation nationale, la réponse a été rien. L'idée serait de concevoir ensemble un outil, il ne s'agit pas de rentrer dans l'artistique. Il faut voir comment faire, c'est le rôle de l'Éducation nationale, pour accompagner, pour être sûr que ce qui est donné à voir est de la plus haute exigence de qualité, que cela correspond à des usages possibles. Cela demande un peu de temps de travail en commun et une alliance forte.

¹ *Nathan le Sage* de Gotthold Lessing et *Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas* d'Imre Kertész

Joël Huthwohl

Il s'agit de consacrer du temps, mais aussi de l'argent. Face à toutes les demandes pédagogiques qui arrivent, il serait possible de faire plein de choses avec du temps et des moyens supplémentaires. Il faut que chacun fasse des efforts pour aller vers l'autre, mais il faudra aussi se demander ce que cela veut dire que produire une telle captation.

Jacques Baillon

Ce n'est pas seulement une question de moyens économiques, mais aussi de liberté de la documentation pour qu'avec un partenaire essentiel comme l'Education nationale, on puisse la retravailler. Mais ce n'est pas facile, parce que la Société des comédiens français ou d'autres artistes ont leur mot à dire. C'est pour cela que se posait le problème de la documentation et de l'archive en soi au début de ce débat.

Joël Huthwohl

Le blocage ne vient pas du jugement que l'on porterait dessus. Mais l'on se rend surtout compte qu'il y a des besoins de produits de captation différents.

Serge Tunon de Lara

Il y a peu de captations au catalogue du SCEREN. Celles qui y sont ont été négociées avec l'INA il y a une quinzaine d'années. Il doit y avoir une trentaine de titres. Cela est tout à fait marginal par rapport au catalogue général. Il y a par ailleurs un certain nombre de documents sur des auteurs, des comédiens, mais il n'y a jamais concordance entre ces documentaires et les captations. Grâce à l'arrivée de Jean-Claude Lallias à la production des programmes de théâtre au CNDP, les choses vont sans doute changer assez rapidement. Il y a déjà eu un effort au niveau de la diffusion.

Les captations sont totalement au-dessus des moyens du CNDP. Mais il est prêt à établir une collaboration et produire des bonus autour des captations. Le DVD est un produit essentiel pour l'enseignant. Aujourd'hui, le CNDP est en train de changer les mises à disposition de ses produits. Tout ce qui est fait sous forme de coproduction notamment avec France 5 est utilisé pour des DVD, des bonus supplémentaires. Aujourd'hui, c'est vraiment un outil essentiel pour les enseignants. Ces documentaires doivent être vus par un public très large. Ils doivent être utilisables par les enseignants. Il faut faire un certain nombre de concessions. Il faut faire en sorte que ce qui va être fourni à France 5 n'engendre pas un zapping automatique, parce que cela serait trop didactique. Le problème des moyens est contourné en utilisant les documentaires diffusés sur l'antenne et en fournissant ensuite aux enseignants ces bonus à caractère didactique. Il y a aussi une interactivité ainsi qu'un document d'accompagnement qui permet aux enseignants d'avoir une vue d'ensemble et des pistes complémentaires sur d'autres produits qui peuvent les intéresser.

Jean-Claude Lallias

Il faut des films de théâtre pour l'école, parce qu'il faut penser aux élèves qui sont à très grande distance des lieux de diffusion et de production. Il ne s'agit que d'un médium, ce n'est qu'une reproduction, mais pour le théâtre, les capacités de créations filmiques sont tellement avérées qu'il faut penser aux jeunes qui sont loin, qui grâce à ce support peuvent rêver de théâtre, en avoir le désir. Il n'y a pas de contradiction entre le fait de regarder des films de théâtre et d'aller au théâtre. Ce sont les mêmes enseignants qui utilisent de bons supports, qui essaient de trouver les bonnes solutions et qui se battent dans le même temps pour avoir un car et qui font en sorte que leurs élèves aillent voir les pièces dans les vraies conditions du théâtre. Il y a des dizaines d'années que des enseignants font ce travail.

Il est également évident qu'il faut des films de grande qualité. Il ne faut pas faire du tout image, mais il faut faire un filtre. Il faut se mettre d'accord avec la profession théâtrale, avec les producteurs, les chaînes. Si une œuvre est en cours de production et que l'on pressent qu'elle va être importante, qu'elle laissera une trace à la fois dans l'histoire de l'écriture, de la mise en scène, de l'interprétation et de l'audiovisuel, pourquoi attendre 20 ans pour aller racheter des droits très chers ? Pourquoi ne pas être tout de suite dans une politique d'alliance ? C'est ce qui a été tenté par le CNDP, qui par ailleurs produit des documents. Il ne peut être que dans une alliance qui ne peut pas être autre chose

que le débat. En ce qui concerne l'œuvre, il n'est pas question d'entrer dans l'artistique de l'œuvre, ni dans celui de la mise en scène, de la captation, de la récréation. Mais Le CNDP doit intervenir sur l'accompagnement de cette œuvre filmique de théâtre, sur ce qui serait nécessaire autour. Il faut essayer de penser les choses en se demandant comment donner accès à ce que l'œuvre refilmée peut éveiller de désir de lire, de voir d'autres œuvres, et donc trouver des transversalités.

Il ne s'agit pas simplement d'accompagner les programmes, qui sont assez libres. Les enseignants ont une liberté pédagogique, une liberté d'entreprendre, une liberté de choisir les œuvres. Il ne faut pas se cantonner aux classiques appliqués, c'est-à-dire faire une lecture plus ou moins bien faite du texte et regarder trois scènes filmées. Ce serait le pire, parce que cela renverrait à l'idée d'une transparence, d'une absence de possibilité de regard différent sur les œuvres. Sur les classiques par exemple, il est évident qu'une captation seule ne rendra jamais tous les services. Il est très bien de l'avoir, de pouvoir s'y référer, de pouvoir passer quelques extraits. Sur ce même support, il est surtout intéressant d'avoir quatre versions de la même scène vue par quatre metteurs en scène différents. Comme le disait Antoine Vitez, il n'est d'éducation artistique que par comparaison. Si l'on veut éveiller au goût du théâtre, éveiller à la question de l'artistique dans le travail théâtral, il faut voir quatre versions qui n'ont pratiquement rien à voir ni dans la conception, ni dans le sens, ni dans le mode rythmique. Là, cela devient intéressant. La plupart des enseignants de lettres rêvent de ce type d'outil. Pour l'instant, ils font ce qu'ils peuvent.

Le CNDP fait des rachats de droits, des coédifications. Les établissements scolaires achètent ces objets. Le CNDP a tenté de lever les droits non commerciaux en même temps que les droits commerciaux pour pouvoir passer des œuvres en milieu scolaire. Les enseignants sont prêts, en tous cas les jeunes professeurs, à intégrer ces nouveaux supports. Le problème n'est pas le support, mais les œuvres, leur accompagnement. Il y a un énorme travail. Beaucoup de gens se rapprochent de l'Education nationale. C'est une question de transmission à une génération du désir de théâtre.

En ce qui concerne le théâtre, beaucoup de lycéens et de collégiens s'y rendent dans des conditions intéressantes. Des artistes viennent dialoguer avec eux ; il y a des échanges. Les classes à PAC ne venaient que légitimer ces actions et mettre des moyens en face. Le plan de 5 ans mettait en exergue le fait que c'était une des fonctions de l'école. Aujourd'hui, il y a moins d'aides, mais sur le terrain, ce sont les enseignants qui font le travail, qui continuent à venir au théâtre avec les élèves.

Une professeur de lettres classiques

Il y a un problème au niveau du baccalauréat de français. Dans les programmes actuels, il y a une sensibilisation au théâtre. Cette année, dans le programme il faut travailler le héros classique et le héros romantique à partir de 6 ou 8 textes sélectionnés. Or, le théâtre est fait pour être vu. Les lycéens aiment pour certains le texte de théâtre. Ils peuvent lire une pièce en 1h30. Mais dans 4 mois, à l'oral, alors qu'ils auront lu ces textes au début de l'année, ils ne s'en souviendront plus. S'ils avaient vu jouer ces textes, s'ils les avaient ne serait-ce qu'entendus – le seul enregistrement connu est *Le Cid* par Gérard Philipe – ils s'en souviendraient bien mieux. Emmener ces élèves au théâtre est relativement facile à Paris, mais beaucoup plus complexe en province. Il faudrait des enregistrements, des documents audiovisuels accessibles au grand public.

Conclusion

Anne Quentin

Peut-être que l'on peut conclure en disant que ce qui manque, c'est une réflexion commune entre plein d'acteurs et de partenaires qui se côtoient peu, qui ont des missions qui se frôlent, voire qui empiètent les unes sur les autres et qui ne se connaissent pas vraiment. Il faudrait donc ouvrir les portes de la discussion pour essayer de mettre en place des choses plus pérennes, sans quoi on ne fait que continuer à dire ce qui ne va pas, sans avancer pour autant.

Jacques Baillon

On continue à dire ce qui ne va pas, mais tout le monde n'est pas d'accord sur ce qui ne va pas. Tout le monde est d'accord pour dire qu'il y a un manque de moyens et de politique claire. Il a manqué

dans ce débat des metteurs en scène de théâtre, parce que leur position est légèrement différente. La conclusion de cette journée est effectivement un appel très important à la discussion.

La représentation ne sera jamais subsumée ni résumée dans un acte cinématographique, audiovisuel, cela n'a pas de rapport en termes d'essence. En revanche, on ne doit pas laisser de côté la notion d'érosion symbolique qui menace l'art du théâtre, c'est-à-dire que dans la société actuelle, on parle moins, on échange relativement moins sur le théâtre. Cela ne l'empêchera pas d'exister, mais il est en train socialement de se retirer de notre société et la relation avec l'audiovisuel et l'image cinématographique est une chance pour qu'il soit un peu mieux connu. Etre visible n'est pas une obligation, mais il faut l'encourager systématiquement.

Serge Toubiana

Le plus beau film français de l'année dernière était *l'Esquive* d'Abdellatif Kechiche, dans lequel on voyait des jeunes gens apprendre et avoir le goût d'apprendre le théâtre. C'est un film qui a eu du succès et qui est aux César. Ce film a révélé des acteurs et des actrices et c'est un film sur le théâtre. Les passerelles existent aussi, symboliquement, marginalement. On sent à travers ce genre de film qu'il y a un réel besoin, une demande, une aspiration, surtout dans les régions, parce qu'à Paris on est submergé par l'offre culturelle. Mais il suffit de fréquenter certains festivals en région pour ne pas douter qu'il existe un réel appétit sur le plan culturel. C'est vrai du cinéma, et j'imagine que c'est aussi vrai du théâtre. Il est vrai que la réponse n'est pas simple. Le point faible c'est qu'il est difficile d'identifier les filières, les soutiens ou les aides, les mécanismes d'incitation comme il en existe dans le cinéma (avances sur recettes, aides à la production, écoles de cinéma, etc.). Les télévisions doivent jouer le jeu, répondre à des règles, par exemple celles concernant le financement et la diffusion du cinéma. Est-ce qu'il existe la même chose dans le théâtre ? C'est à partir de tout cela que l'on peut commencer à élaborer des politiques.

Jean-Claude Lallias

Il y a effectivement une très grande qualité dans le film de théâtre qu'est *l'Esquive*, parce qu'effectivement il suscite le désir de théâtre, il fait comprendre ce qu'est le théâtre. Le cinéma au plus haut point, quand il parle du théâtre de cette manière, est presque mieux que n'importe quelle captation, puisque l'on voit des jeunes travailler, essayer d'entendre, de comprendre ce que dit Marivaux, tout ce qu'il y a de complexe dans cette langue. De la même manière, le film *Molière* qui ressort en DVD est le meilleur outil pédagogique dans les classes pour donner le désir et la compréhension du théâtre. Il fallait tout de suite, dès que le CNDP a su que le film serait libre de droits, qu'il allait sortir en DVD, faire en sorte que l'Education nationale ne soit pas derrière, mais avec ce type de projet. Il y a des captations et il faut faire tout ce qui est possible pour qu'il y ait des dvdthèques par le biais d'achats ou de prêts de films de très haute qualité. Enfin, il faut voir le travail théâtral, c'est-à-dire les processus de grandes leçons et de grands maîtres, comme les « leçons de Vitez » ; voir Patrice Chéreau diriger ; voir Peter Brook diriger ; voir les leçons de Jacques Lecoq.

Jacques Baillon

Il y a une très grande leçon sur Shakespeare faite par Patrice Chéreau qui manquerait si elle n'existait pas.

En ce qui concerne la formation des acteurs, la majorité des gens qui viennent assister aux projections et manifestations du CNT sont des élèves comédiens qui viennent observer des mises en scène d'une même pièce.