

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention – sciences de l'information et des bibliothèques

Parcours – Archives numériques

MEMOIRE

Capter le théâtre dans le monde d'après – enquête sur les effets de la crise COVID-19 sur les pratiques de captation de spectacle vivant.

Charlotte Pocard

Sous la direction de Camille Bernetière-Lebeaux
Maîtresse de conférences – Université Lyon 3

Remerciements

Je souhaite réserver les premiers remerciements adressés dans le cadre de ce mémoire à ceux sans qui il ne pourrait exister, les 13 représentants des structures sur lesquelles porte ce travail, qui ont accepté de me dédier du temps et parfois de me partager des ressources précieuses pour la bonne conduite de cette enquête.

Un immense merci également à ma directrice de recherche, Camille Bernetière-Lebeaux, pour ses conseils, son soutien et sa bienveillance tout au long de l'année malgré des rencontres complexifiées par la distance, et à qui je me permets de souhaiter un peu de repos durant les prochaines semaines.

Merci également à toutes les personnes rencontrées au détour d'un courriel ou plus longuement qui m'ont apporté des éléments complémentaires dans mon travail d'analyse. Je ne me suis pas permise de tous les citer nommément dans ce travail, mais ma reconnaissance n'en est pas amoindrie.

Je remercie également Geoffroy Gawin de s'être suffisamment intéressé à mon travail pour avoir accepté de le juger, mais aussi pour les échanges intéressants que nous avons pu avoir au cours de l'année. De la même manière, je me permets une pensée pour les camarades qui m'ont offert de riches discussions durant deux ans (Emma, Chloe, Caroline, Kawther, et plus généralement toute la belle promotion ARN 2024).

Toute ma reconnaissance, enfin, à Julien et ma famille, pour leur infatigable soutien matériel, méthodologique, thématique, linguistique et émotionnel.

Résumé :

Beaucoup de captations de spectacle vivant réalisées à des fins d'archivage ont été diffusées dans le cadre de la pandémie de Covid-19. Nous avons utilisé des entretiens semi-directifs pour étudier la manière dont elle a pu impacter le rôle et les pratiques de captation. En analysant les cas de plusieurs théâtres, nous avons pu identifier différents modèles et un effet global de la période sur l'appropriation de l'outil vidéo.

Descripteurs : captation, théâtre, archives audiovisuelles, Covid-19, confinement, médiation culturelle

Abstract :

Numerous live performances recordings initially created as archives were aired to the public during the Covid-19 pandemic. We used semi-directive interviews to study how the Covid-19 crisis may have impacted the way live performances are recorded and used in theaters. We were then able to identify different models through the analysis of several cases, as well as an overall effect on how these video recordings are integrated in their practices.

Keywords : spectacle recording, theater, audiovisual archives, Covid-19, lockdown, cultural mediation



Cette création est mise à disposition selon le Contrat :
« **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** »
disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.frou> par
courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco,
California 94105, USA.

Sommaire

SIGLES ET ABREVIATIONS	7
INTRODUCTION.....	9
PARTIE 1	13
I. Le questionnement historique de l'archivage du théâtre	13
<i>A. Un art de l'éphémère</i>	<i>13</i>
<i>B. Archiver le théâtre, à la recherche d'archives mutuellement complémentaires</i>	<i>13</i>
<i>C. L'archive audiovisuelle : phénoménologie de l'imperformance</i>	<i>14</i>
II. La captation comme outil pluriel.....	15
<i>A. Qu'est-ce que la captation.....</i>	<i>15</i>
<i>B. Que peut-on faire de la captation ?.....</i>	<i>16</i>
III. 2020-2024 : l'occasion d'une transformation ?	17
<i>A. Le secteur du spectacle vivant, deuxième secteur le plus touché par la crise COVID</i>	<i>17</i>
<i>B. Comment réinventer le théâtre pendant la crise ?.....</i>	<i>18</i>
<i>C. A quoi ressemble le monde d'après ?</i>	<i>19</i>
PARTIE 2 : METHODOLOGIE D'ENQUETE	21
I. Les institutions du monde du spectacle vivant.....	21
<i>A. Typologie et panorama du fonctionnement : tutelles, labels et subventions</i>	<i>21</i>
<i>B. Protocole de sélection des structures interrogées</i>	<i>22</i>
<i>C. L'Opéra du Capitole, une heureuse erreur</i>	<i>23</i>
<i>D. Identification de marqueurs pour caractériser les structures</i>	<i>24</i>
II. Construction méthodologique	28
<i>A. L'enrichissement progressif de la méthode d'enquête</i>	<i>28</i>
<i>B. L'entretien semi-directif au cœur de la démarche</i>	<i>30</i>
<i>C. Configuration et préparation des entretiens</i>	<i>31</i>
III. Présentation de la grille d'entretien.....	32
<i>A. Contextualisation de l'échange</i>	<i>32</i>
<i>B. L'enregistrement</i>	<i>33</i>
<i>C. La conservation.....</i>	<i>35</i>
<i>D. L'exploitation.....</i>	<i>36</i>
<i>E. Perceptions de l'influence de la crise COVID-19 dans les pratiques rapportées.....</i>	<i>36</i>
PARTIE 3	38
I. Typologie des réponses	38

Erreur ! Source du renvoi introuvable.	
A. Identité des répondants.....	38
B. Qui capte quoi ?.....	40
C. A quoi ressemble l'objet vidéo ?.....	43
D. Quel vocabulaire est utilisé ?.....	46
II. L'insertion dans un écosystème organisé.....	47
A. Qui réalise la captation ?.....	47
B. Qui exploite les captations ?.....	50
C. Le rapport aux institutions.....	53
III. L'effet COVID-19	58
A. Quelles initiatives ?.....	58
B. Retours et conséquences extérieures	63
C. Les évolutions sur le long terme.....	65
IV. Conclusions générales	67
A. Modélisation des comportements des institutions.....	67
B. Les angles morts de l'enquête	70
CONCLUSION	73
SOURCES OU CONSTITUTION DU CORPUS	77
Corpus	77
Sources secondaires	77
BIBLIOGRAPHIE.....	79
Mémoire et archives de l'art du spectacle.....	79
Les enjeux de la captation	81
Crise sanitaire et captation.....	83
Méthodologie	84
TABLE DES ILLUSTRATIONS	87
TABLE DES MATIERES.....	89

Sigles et abréviations

Sigle	Signification
BnF	Bibliothèque Nationale de France
CADA	Commission d'Accès aux Documents Administratifs
CNC	Centre National Cinématographique
IGAC	Inspection Générale des Affaires Culturelles
INA	Institut National de l'Audiovisuel
TMG	Théâtre Municipal de Grenoble
TNP	Théâtre National Populaire (de Villeurbanne)
TNS	Théâtre National de Strasbourg

INTRODUCTION

Le 21 janvier 2021, le festival théâtral en ligne *Stories from Europe* débutait par la diffusion d'un étrange montage audiovisuel intitulé « Voices of Europe - Visions for a Theater of the Future », dans lequel divers artistes et directeurs de théâtres européens partageaient leurs doutes et espoirs face à la crise sanitaire. C'est dans ce cadre que la critique de théâtre Marina Davydva déclarait « Ce qu'il nous faudra conserver du confinement pour la "vie normale", [c'est] de garder cette nouvelle ouverture née du confinement » (“What we have to take with us from the lockdown to 'normal life' [is] to keep this new openness of the closed world”).

Ce festival inédit, organisé à l'initiative du Thalia Theater de Hambourg et du Dramaten de Stockholm et consistant en la diffusion, durant sept jours, de captations d'archives partagées par chacune des institutions dramatiques participantes, est organisé dans le contexte de la pandémie de Covid-19, alors que les restrictions sanitaires reviennent en force dans toute l'Europe. Le monde clos évoqué par Marina Davydva est donc une réalité dans laquelle il n'est plus possible de voyager d'un pays à l'autre pour participer à un spectacle international, et où l'artiste se retrouve enclos dans l'espace fermé de son domicile ou d'un lieu de création vidé de son public.

Si cette citation capture à ce point notre attention, c'est par la manière dont elle convoque le mouvement pour dépasser l'enfermement physique et métaphorique causé par la crise sanitaire. Marina Davydva est elle-même dédoublée temporellement et physiquement par le choix d'un montage audiovisuel plutôt que d'une forme d'adresse simulant la simultanéité ; elle crée par cette intervention une brèche dans l'image d'enfermement véhiculée par les expressions « confinement » et « monde fermé » pour créer une passerelle intellectuelle avec l'évènement de la fin de la crise, qui s'inscrit à l'intérieur du temps plus long couvrant également la période pré-crise, le temps de la normalité. Et le mouvement qui permet de sortir du paradigme de l'enfermement est celui d'une acquisition, de la conviction de devoir garder *quelque chose* de la crise sanitaire. Cet élément, sans être précisément décrit, est présenté comme une ouverture paradoxalement trouvée dans le confinement.

Crise de la représentation de ce qu'est la représentation

L'ambition plus générale des différents participants à ce montage, c'est de convoquer l'imaginaire de ce à quoi ressemblera le spectacle vivant une fois dépassée la période mortifère de la crise sanitaire. En forçant une fermeture des théâtres, celle-ci a suscité une profonde réflexion sur ce que constitue de manière fondamentale les arts du spectacle vivant. Confrontés à la nécessité d'inventer de nouvelles formes de présence et d'expression, les différents acteurs du secteur culturel ont dû travailler à la fois sur des conceptions théoriques, sur des formes pratiques, et sur des questions de médiation qui n'allaient pas nécessairement de soi.

Historiquement, une différence très nette a toujours été opérée entre les productions de films théâtraux destinés à une diffusion télévisuelle et/ou à leur commercialisation sur des supports de stockage audiovisuels d'un côté, et de l'autre les captations d'archives destinées au cercle restreint des artistes concernés par le spectacle et du personnel de recherche s'intéressant à celui-ci. Jusqu'à la veille de

la crise sanitaire, les étudiants en arts du spectacle, dont nous faisons partie, étaient d'ailleurs invités à tenter de contacter directement les artistes plutôt que les lieux susceptibles d'avoir conservé une copie de ces enregistrements, hors structures dotées d'un centre de documentation dédié. On apprenait d'ailleurs parfois l'existence d'un document d'indexation officieux doublant le catalogue officiel répertoriant ces précieux outils de travail, auxquels l'accès ne semblait jamais simple.

La multiplication des diffusions d'enregistrements de spectacles d'archives a donc généré beaucoup d'enthousiasme et d'intérêt de notre part, puisque nous étions de ces spectateurs regrettant de ne pas avoir assisté aux anciens spectacles de Philippe Quesne ou, diffusion sans conteste la plus émouvante de la période pour nous, la mise en scène mythique des *Bacchantes* créée par Klaus Michael Grüber à la Schaubühne de Berlin en 1974.

« La culture à l'arrêt » et l'archive en mouvement

Curiosité à l'égard du spectacle proposé, opportunité de remémoration d'une expérience artistique, consommation d'un divertissement inhabituel ou jubilation face à une archive difficile d'accès, les diffusions de captations durant la période de crise sanitaire ont rencontré un public enthousiaste, et cette activité a d'ailleurs été valorisée par le Président de la République française lui-même pour pallier les fermetures d'établissements culturels dans le cadre de son plan de soutien pour la culture (Macron, 2020b). Deux ans plus tard, l'Inspection générale des affaires culturelles était chargée de proposer un état des lieux des pratiques d'enregistrement et de diffusion de captations de spectacles vivants au lendemain de la crise sanitaire. En juin 2022, les inspecteurs généraux Sylvie Clément-Cuzin et François Hurard rendaient leur rapport et proposaient un certain nombre de recommandations en vue de leur amplification. Les pouvoirs publics semblaient avoir découvert un nouvel outil de démocratisation culturelle et aspirer à en faire usage le plus efficacement possible.

En 2024, alors que le monde de la culture est impacté par de nombreuses coupes budgétaires, nous avons souhaité savoir si la mobilisation inédite des captations durant la crise et l'intérêt qu'elle a suscité de la part des pouvoirs publics ont pu provoquer l'évolution de certaines pratiques dans les établissements accueillant du spectacle vivant.

Cadre disciplinaire

L'étude que l'on propose se place dans le champ disciplinaire des sciences de l'information et de la communication. Elle vise à interroger un panel le plus varié possible d'établissements du spectacle vivant en vue de répondre aux questions suivantes :

1° La crise sanitaire a-t-elle eu un effet durable sur les pratiques de captation dans les établissements théâtraux ?

2° Les captations ont-elles à cette occasion fait l'objet d'un glissement sémiotique d'archives de spectacle vivant à matériau de médiation culturelle ?

Après avoir posé les cadres théoriques nécessaires à une bonne appréhension des dynamiques complexes liant les notions de « spectacle vivant », « captation », « archives » et « crise sanitaire », on exposera de manière détaillée la méthodologie

suivie pour la réalisation de cette étude. Enfin, la troisième et dernière partie sera naturellement dédiée à la présentation et à l'analyse des résultats obtenus.

PARTIE 1

I. LE QUESTIONNEMENT HISTORIQUE DE L'ARCHIVAGE DU THEATRE

A. Un art de l'éphémère

« Le théâtre ne peut créer qu'au présent », déclare Peter Brook dans son célèbre essai *L'Espace vide* (1977). De fait, que l'on parle de théâtre, de théâtre contemporain, de performance, ou plus largement de spectacle vivant, on se réfère à des pratiques s'inscrivant dans un paradigme triplement ancré dans une démarche éphémère. En effet, malgré toutes les répétitions et représentations qui forment l'entité qu'on désigne sous le vocable de spectacle, il est impossible à l'acteur de prétendre à la reproduction parfaite d'un geste. « Le comédien n'est pas une machine » aimait à rappeler Jean Vilar (1955). Et c'est bien ce qui donne de la valeur à l'art théâtral : chaque représentation d'un spectacle consiste donc en une mise en danger, en la recréation d'une relation inédite entre tels spectateurs et tels acteurs s'ancrant dans un espace-temps construit par leur rencontre.

Trois paramètres déterminent donc le caractère éphémère du spectacle : le temps, l'espace et le corps. Ce dernier constitue la modalité première par laquelle une relation sensorielle se crée entre le plateau et le public. En effet, comme le suggère A. Ubersfeld dans *L'Ecole du spectateur* (1981) :

« Quelque part dans notre rapport au théâtre, dans notre regard et notre écoute, il y a comme une pause, comme une suspension du sens ; ce que nous regardons, c'est ce qui ne peut être sémantisé, et n'a pas à l'être : le corps du comédien est ce qui arrête le sens et nous interdit de le rechercher plus loin ; non pas parce que cette recherche du sens est illégitime, mais parce que là, elle s'arrête, ne trouve plus d'aliment. Le corps de l'autre est inexplicable comme notre propre corps. »

Cet effet que la sémiologue décrit, c'est ce que le réalisateur Pascal Bouchez désigne par le concept de « *metapoïèse* théâtrale », défini comme une « suite créative ininterrompue de boucles de perceptions et d'actions innombrables à de multiples niveaux souvent enchevêtrés » (2007).

Il faut dès lors considérer le théâtre comme un performance déployant un cadre structurel sensoriel impossible à reproduire, un accident relationnel volontaire ou, plus simplement « l'art de l'impermanence par excellence » (Mnouchkine, 2006)

B. Archiver le théâtre, à la recherche d'archives mutuellement complémentaires

La question de l'archivage du spectacle vivant, c'est-à-dire de la pérennisation de pratiques événementielles, s'inscrit dans un paradoxe plus vaste, celui d'une constitution en discipline de recherche bien plus tardive que les premières réflexions théoriques et historiographiques sur le sujet (Denizot, 2011). De fait, si la préoccupation de la mémoire de la création et de l'archivage des documents de travail peut être considérée comme intrinsèque de l'acte artistique, en tant que toute création laisse des traces matérielles comme sociales, sa dimension scientifique est elle-même longtemps restée perçue comme manquant de légitimité, tant vis-à-vis

Partie 1

des autres disciplines de recherche que des acteurs de la production artistique. Car, puisque le spectacle vivant s'inscrit dans un paradigme temporel qui lui est propre, celui-ci constitue un paramètre-clef de la création dont on peut considérer la modification comme une forme de différenciation ontologique (Lussac, 2017).

Pour autant, les arts du spectacle sont concernés tout autant que les autres domaines par l'inflation de données produites et conservées, ce qui a tangentielllement contribué à résoudre le problème de manque d'archives concernant les pratiques passées. Ainsi, selon Sophie Lucet (2021), le risque qui menace aujourd'hui les archives du spectacle vivant actuellement produites tient davantage de l'obsolescence des supports rendue possible par l'absence de transmission. Double peine, alors, lorsque décision est prise de préserver un fonds constitué de supports analogiques délaissés depuis longtemps, puisqu'ils ne pourront faire l'objet d'une opération de numérisation qu'après qu'ait été réalisé un patient travail d'archéologie pour parvenir à identifier chacune des pièces de l'ensemble (Gill, 2020).

Cette difficulté fait d'ailleurs écho au paradoxe de l'archive rappelé par le sémiologue M. Treleani, à savoir que le document ne devient archive à proprement parler qu'une fois détaché de son contexte. L'expérience de l'évènement archivé diffère donc nécessairement de celle de l'évènement vécu par leurs inscriptions dans des contextes subjectifs (inscription dans la perception présente de l'individu) et objectifs (inscription dans un réseau culturel spatialisé et temporalisé) différents (Treleani, 2014). On comprend bien, dès lors, que le but de ce que H. Foster désigne comme art archivistique ne peut être de figer, mais au contraire de prolonger l'œuvre par un acte tenant autant de la collecte que de la création (Foster, 2004). D'ailleurs, la dynamique d'archive elle-même peut être réinterrogée à partir de son usage. Le phénoménologue B. Bachimont propose ainsi de partir de la perception de l'objet archivistique pour en proposer une conception fondée sur l'idée d'une réactivation perpétuelle d'un souvenir, éphémère par définition, par l'intermédiaire du support-objet. Seuls le système de production et la temporalité dans laquelle existe l'évènement distinguent alors les deux régimes de médiation de manière significative (Bachimont, 2017). En associant à cette idée une perspective sémiotique, on peut donc distinguer d'un côté le support physique et de l'autre la valeur sémiotique mémorielle recrée par sa consultation, autrement dit l'objet-archive et le souvenir qu'il médiatise (Treleani, 2014).

C. L'archive audiovisuelle : phénoménologie de l'imperformance

Inspiré comme M. Treleani par les travaux de B. Bachimont, le philosophe S. Vial soutient que la technique est une structure de la perception (Vial, 2013). Or, le type d'archive qui se distingue le plus techniquement d'un ensemble documentaire est l'archive audiovisuelle, tant par la diversité et le caractère inédit des données qu'elle restitue que par sa dimension interfacée (Treleani, 2014). Son support est en effet double, puisqu'au format audiovisuel s'ajoute la médiation par l'interface y donnant accès. Le spectateur est alors placé dans une curieuse situation d'immersion distanciée de la vidéo du fait de son interaction avec le dispositif médiateur avant même le contact avec le support archivistique et des compétences que cette interaction mobilise (Beuparant, 2020). L'archive audiovisuelle remet également en cause les principes de fiabilité et d'authenticité de l'archive par son rapport-même à l'expérience retranscrite. Elle tend en effet à la fois à la perte de contexte par le

Partie 1

potentiel reproductible du contenu interfacé (Treleani, 2014) et à la transposition de la présence effective du spectateur par une présence fictive dont elle serait le medium (Guillou, 2022). Pour lutter contre ces pertes de repères, M. Treleani propose l'éditorialisation comme solution de recontextualisation intentionnelle de l'archive (Treleani, 2014). Pour la captation, c'est la remédiation, c'est-à-dire l'exploitation de la différence de medium, qui semble plus particulièrement privilégiée pour répondre à l'enjeu d'accompagnement du spectateur (Guillou, 2022).

Le format audiovisuel de l'archive transforme dès lors la posture du spectateur, puisque la caméra impose nécessairement un regard préalablement choisi (Bouchez, 2015), et ce de manière d'autant plus frappante dans le cadre d'une captation de spectacle. P. Bianchi rappelle en effet le concept théâtral de vision monoculaire (2017), appuyant ainsi un parallèle entre la situation du spectateur idéal fictif à partir duquel le metteur en scène conçoit la représentation, et la position dans laquelle le réalisateur le force le spectateur, en lui imposant donc une expérience sensible prédéfinie. Cette seconde posture gagne cependant en liberté, c'est le fait plus spécifique des caractéristiques de l'archive numérique. Le support numérique induit en effet une posture à la fois plus distante et plus active du spectateur, puisqu'il conserve la maîtrise, non du regard porté sur le spectacle, mais du support lui-même (Beauparlant, 2020). Apparaissent ici aussi de multiples possibilités d'éditorialisation, qu'il s'agisse d'un simple retour en arrière, d'un zoom, ou même de l'usage d'outils de modification de la captation (Bardiot, 2021). Même les restrictions concernant le regard contraint peuvent être relativisées, puisque P. Bouchez imagine pléthore de possibilités permettant de multiplier les points de vue pour simuler l'interaction directe avec le spectacle (Bouchez, 2015).

II. LA CAPTATION COMME OUTIL PLURIEL

A. Qu'est-ce que la captation

La captation se positionne dans un cadre économique et juridique complexe. L'écosystème de la production de captation comprend trois principaux acteurs susceptibles de collaborer : les producteurs de spectacle vivant, les producteurs audiovisuels ou de phonogrammes, et les diffuseurs, auxquels s'ajoutent des agents de contrôle tels que les sociétés de perception et de répartition de droits et les organisations syndicales représentatives des auteurs et des artistes (Genthon & Chantepie, 2014).

Cette complexité s'est d'autant plus renforcée avec l'évolution des techniques et le passage de l'analogique au numérique, du fait de la perte de neutralité de la captation (Guyot & Rolland, 2011). La reconnaissance des droits d'auteurs repose en effet sur la possibilité de l'identification d'un apport individuel indubitable (De Brogniez & Vandenbulke, 2022) et, avec la multiplication des possibilités, la présence du réalisateur dans le processus de conception s'amplifie, participant à rendre floue la limite entre document et œuvre par un apport tant esthétique qu'éditorial, la captation anticipant dans sa conception-même sa propre diffusion (Bianchi, 2017).

La préoccupation n'en est cependant pas purement artistique : le prix de l'installation du dispositif étant très élevé, il est nécessaire, par l'attention portée à la qualité et le processus de remédiation (Treleani, 2014), d'anticiper sur les modalités de commercialisation de l'archive pour en amortir le coût (Guyot et

Partie 1

Rolland, 2011) ; car le coût de production d'un objet numérique est négligeable par rapport au coût de sa conception (Vial, 2013). La réalisation d'une captation fait donc l'objet d'une réflexion opérée bien avant la représentation, qui peut même directement sa conception. Le rapport IGAC 2022-12 réalisé par S. Clement-Cuzin et F. Hurard mentionne ainsi les cas de projets de dispositifs hybrides prévoyant le financement de la captation par le dédoublement de l'audience *in situ* par une audience virtuelle.

B. Que peut-on faire de la captation ?

Le terme de « captation » désigne littéralement l'action de saisir, d'attirer quelque chose vers soi. Dans le contexte étudié ici, il s'agit d'une forme d'enregistrement d'un événement par un moyen vidéo. Le « film de théâtre », de son côté, rassemble tout le théâtre filmé et édité sans distinguer les supports et les modalités de diffusion, quand le « film-théâtre » est une catégorie créée par Sandrine Siméon en vue de qualifier les films produits à partir de l'enregistrement de performances scéniques et donc les critères sont l'existence d'« une énonciation affranchie de celle du spectacle et la valorisation du point de vue du public de l'écran », indépendamment de paramètres tels la présence ou non de spectateurs au moment de la captation (2019).

En amont de l'acquisition de sa forme de destination, il est également possible d'opérer des distinctions entre les productions audiovisuelles nées de l'enregistrement primaire en fonction du nombre de prises de vue (monocaméra ou multicaméra) et du nombre de représentations mobilisées (monocaptation, multicaptation DMD), en intégrant le cas spécifique de la « récréation » réalisée en l'absence du public). A propos de ces trois derniers cas, Pascal Bouchez décrit une subtilité d'usages selon que l'on cherche à rendre le jeu de la scène et de la salle (monocaptation, citée pour la réalisation de captations d'archives), travailler au plus près du phénomène d'autopoïèse mentionné plus haut (*cf.* A. Un art de l'éphémère) et donc sur l'expérience du spectacle (multicaptations), ou expérimenter avec les potentialités audiovisuelles du théâtre (récréation) (2007).

Ainsi, la dichotomie originellement présente entre usage archivistique et usage culturel semble conceptuellement s'effacer de plus en plus. L. Guillou observe ainsi que la captation n'est plus seulement outil de travail ou archive, mais aussi médium de divertissement. Cela la conduit à l'envisager comme complémentaire de l'expérience spectatorielle *in situ* par la mise en avant de son action de remédiation (Guillou, 2022). Plutôt que de déplorer l'échec de la reproduction du spectacle original (Bouchez, 2015), c'est donc une *ré-invention* par l'archive qui est mise en avant, posant alors la question de la définition-même de la performance. En effet, il est possible de considérer, comme le propose P. Bianchi, que le corps performatif constitue la seule caractéristique ontologique de la performance théâtrale. Action et reproduction de l'action devraient alors être considérées comme existant sur un même plan (Bianchi, 2017). En refusant l'assimilation de la vidéo à une trace mémorielle, l'historienne de l'esthétisme porte donc un regard phénoménologique non plus sur l'archive, mais sur la performance elle-même, en la rendant indépendante de tout contexte et de tout support. Autrement dit, en *live* comme à travers la vidéo, c'est le seul corps esthétisé qui fait performance. Captation et représentation ne seraient donc que deux modes de sa fixation temporelle. L'archivage serait donc bien un geste artistique à part entière, une forme de création sémiotique fondée sur un mode de mise en relation par la médiation, ouvrant ainsi tout un univers de nouvelles perspectives de création (Foster, 2004).

III. 2020-2024 : L'OCCASION D'UNE TRANSFORMATION ?

A. Le secteur du spectacle vivant, deuxième secteur le plus touché par la crise COVID

Le secteur du spectacle vivant a été très fortement touché par la crise sanitaire. Dès le premier confinement et l'annulation de tous les spectacles programmés entre la mi-mars et la fin du mois de mai 2020, les acteurs du secteur aux statuts les plus fragiles, notamment les intermittents du spectacle, se sont trouvés sans revenus. Face à cette situation, la profession a rapidement réclamé une « année blanche » pour les intermittents, c'est-à-dire une prolongation de leurs droits à indemnisation pour compenser les mois d'inactivité forcée, et qui a fait partie des premières mesures accordées par les pouvoirs publics.

Si la chronologie des différentes périodes de la crise de Covid-19 en France porte de nombreuses nuances en fonction des évolutions des restrictions et des ressources légales mobilisées par le gouvernement, une impression croissante d'injustice et de lassitude gagne le secteur alors que les professionnels demeurent seuls dans des structures interdites d'accès au public entre novembre 2020 et mai 2021, comme on peut le voir dans l'historique ci-dessous (emprunté à Bertin *et al.*, 2022) :

1. La période du confinement : 15/03/2020 - 10/05/2020
2. Les étapes du déconfinement : 11/05/2020 - 9/07/2020
 - Salles fermées au public jusqu'au 2 juin
 - Réouvertures sur autorisation du préfet du département, reprise des représentations dans les zones les moins impactées par la pandémie.
 - 22/06 – 9/07 : déclaration spécifique à la préfecture pour tout établissement d'une capacité d'accueil de plus de 1 501 personnes.
3. L'état d'urgence sanitaire ; 10/07/2020 - 29/10/2020
 - 17/10 : mise en place d'un couvre-feu en Ile de France et dans 8 métropoles, interdiction des jauges de plus de 1 000 personnes.
4. Le second confinement ; 30/10/2020 - 15/12/2020
5. Le troisième confinement ; 16/12/2020 - 03/05/2021
 - 20 et 21 mars : « *Le printemps est inexorable* »
6. Le temps du passe sanitaire ; 04/05/2021 - 20/07/2021
 - 04/05 – 18/05 : jauge < 35% < x > 1 000 personnes
 - *Occupation des théâtres par les professionnels en signe de protestation.*
 - 19/05 – 30/06 : jauge < 65% < x > 5 000 personnes
 - 01/07 – 20/07 : jauge des salles de spectacles et polyvalentes soumises à un plafond maximal préfectoral
7. La réduction des restrictions sanitaires

Partie 1

C'est dans ce contexte, après l'annonce par la ministre de la Culture Roselyne Bachelot d'un nouveau report de la réouverture des salles, que le Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles lance un premier appel à se mobiliser les 20 et 21 mars autour du slogan « Le printemps est inexorable », citation du poète Pablo Neruda par laquelle la ministre avait clos son intervention. Moins de deux mois plus tard, sous l'impulsion du théâtre de l'Odéon, différents théâtres sont occupés par des professionnels du spectacle vivant pour dénoncer la crise vécue par l'action culturelle territoriale, générée par le poids que fait peser sur elle le plan de sortie de la crise culturelle de l'Etat (Dobrovetsky, 2022).

La Cour des comptes est alors sollicitée en urgence pour la réalisation d'un audit flash sur trois secteurs culturels, dont celui du spectacle vivant. Elle décrit donc à la mi-mai 2021 la mobilisation de 823 millions d'euros de crédits exceptionnels mobilisés pour le spectacle vivant au titre du ministère de la culture, et qui alimentent un vaste système d'aides, destiné à sauvegarder l'emploi du secteur et à éviter les faillites de structures de création et de diffusion, et suggère différentes mesures pour valoriser ces aides (Cour des comptes, 2022).

B. Comment réinventer le théâtre pendant la crise ?

La rapport IGAC 2022-08 proposant un retour d'expérience sur les « offres innovantes des opérateurs durant la pandémie 2020 / 2021 » montre en effet qu'une partie des acteurs du spectacle vivant disposant de « fonds patrimoniaux, numériques ou numérisables » a pu rapidement constituer des offres alternatives numériques (Errecart & Fache, 2023), mais que la plus grande part d'entre eux, souvent ceux de plus faible envergure et disposant de moins de moyens techniques et humains, ont été confrontés à plus de difficultés pour élaborer des systèmes de médiations numériques alternatifs. (Bertin *et al.*, 2022)

Différents moyens sont alors convoqués, notamment au niveau de la communication au public, avec l'adoption de logiques commerciales d'évènementialisation et de stratégies de fidélisation de l'audience, qui répondent bien aux besoins identifiés dans le cadre d'études comme celle menée par L. Guillou (2022), qui met en évidence la recherche de pratiques de sociabilités numériques pour pallier les annulations et interdictions suscitées par la crise sanitaire. C'est dans ce cadre que s'intègre la dynamique de diffusion de captations, qui fait l'objet d'un rapport complémentaire à la même période (Clément-Cuzin & Hurard, 2022), elle-même supportée par les efforts importants de certains diffuseurs publics (Leveneur *et al.*, 2023 ; Alexis, 2019)

Notons que ces dynamiques, si elles font l'objet d'une littérature s'enrichissant rapidement pour la période 2020-2021, sont majoritairement articulées autour d'un questionnement centré sur les publics et non sur les structures qui s'adressent à eux.

Concernant les offres en elles-mêmes, si F. Hartog présente le patrimoine comme par essence un « recours pour temps de crise » (2003), la diffusion d'archives n'est pas le seul modèle proposé par les structures pratiquant la diffusion de captations. En effet, alors que certains artistes posent une limite claire entre la diffusion de l'archive d'un spectacle ayant été confronté au public et celle d'une création privée de rencontre directe avec des spectateurs (Odéon – Théâtre de l'Europe, 2021), ce n'est pas une position universelle parmi les adeptes des archives audiovisuelles dramatiques. Certains théâtres ont ainsi choisi de retransmettre en *livestream* des pièces jouées face à des gradins vides de spectateurs, comme ce fut le cas du Théâtre de la Ville en novembre 2020 (*Le Théâtre de la Ville, portes closes*

Partie 1

mais bras ouverts, 2020). D'autres artistes ont même cherché à aller plus loin dans l'expérimentation d'un « théâtre confiné » (Alexis & Chambat-Houillon, 2023), par exemple en imaginant des formes de théâtre sur Zoom. D'autres encore, considérant que le théâtre devient une impossibilité formelle du fait du contexte, choisissent d'approcher la situation comme l'opportunité d'explorer une autre forme artistique, par exemple en décidant de faire d'un spectacle empêché une œuvre cinématographique (Gadea, 2021).

C. A quoi ressemble le monde d'après ?

Dans l'ouvrage collectif *Culture : sortie(s) de crise(s) ?* (2023), A. Schreiber montre dans le cadre d'une étude comparative des pratiques culturelles des Français en 2018 et en 2022 que le public, qui déclarait pour une part multiplier les sorties culturelles en 2021, s'était à nouveau raréfié en janvier 2022 du fait de l'anxiété causée par la cinquième vague de l'épidémie.

En ce qui concerne le traitement patrimonial de la captation, le rapport IGAC 2022-12 qui lui est consacré diagnostique un manque d'institutions correctement structurées. Il préconise donc de fusionner, rassembler ou créer des organismes officiels pour lutter contre l'éparpillement des archives, phénomène dont témoigne la démarche présentée par O. Lussac dans son article (2017), et contre les failles de conservation déjà soulignées en 2011 par J. Guyot et T. Rolland. L'étude commentée par Jonchery et Lambardo sur l'évolution des pratiques permet de son côté le constat d'une construction de nouveaux usages et de nouveaux espaces culturels fondés sur l'imposition d'un rapport spatio-temporel inédit et restreint (A. Jonchery & P. Lambardo, 2020). Quelles qu'en soient les causes et la pérennité, une dynamique indubitable s'est mise en place, tant du côté de la consommation que du côté de la production. On constate en effet une augmentation exponentielle de la production de captations de spectacles depuis le début de la pandémie (De Brogniez & Vandenbulke, 2022).

C'est donc le développement de tout un écosystème culturel qui a été accéléré et dynamisé par la pandémie. M. Denizot le soulignait déjà dans son article, une multitude d'acteurs divers ont investi le champ de la captation depuis ses débuts (Denizot, 2014), résultant en une multitude de plateformes et de systèmes de diffusion différents (Guillou, 2022). Si certaines sont caractérisées par une forme de soutien, et donc de légitimité étatique, le rapport IGAC 2022-12 met en avant la nécessité d'une restructuration partant de l'action publique. La captation porte en effet un enjeu de politique culturelle en tant qu'acteur de démocratisation de la culture, dans la mesure où elle facilite à la fois l'accès à la culture et au patrimoine, deux marqueurs majeurs d'une démocratie en bonne santé (Guyot & Rolland, 2011). Or, on l'a vu, les rôles de chacun sont encore flous à tous les niveaux. Les questionnements juridiques et économiques complexes nécessitent d'être à nouveau posés au niveau étatique (Clément-Cuzin & Hurard, 2022), et la médiation repensée à l'aune des outils numériques (Guillou, 2022).

En 2024, alors que les conséquences de la crise sanitaire ne sont pas encore soldées (Schreiber, 2023), le ministère de la Culture présente le plan « Mieux Produire, Mieux Diffuser », visant à (1) « inciter à l'innovation et à la diversité de la création », (2) « donner des bases économiques et professionnelles solides à la création », (3) « augmenter la fréquentation du public dans les lieux culturels sur l'ensemble du territoire », et (4) « diffuser davantage les œuvres et les productions culturelles en France et à l'étranger » (Miles, 2023).

Partie 1

Pourtant, malgré son budget en augmentation de 6% lors de sa présentation en 2023 (Ministère de la Culture, 2023), c'est finalement un effort de près de 10% qui est exigée du ministère de la Culture par celui de l'Economie (Beauvallet, 2024), imposant de drastiques baisses de subventions au théâtre public en 2024.

PARTIE 2 : METHODOLOGIE D'ENQUETE

I. LES INSTITUTIONS DU MONDE DU SPECTACLE VIVANT

A. Typologie et panorama du fonctionnement : tutelles, labels et subventions

Le spectacle vivant s'organise en France autour d'une séparation primaire entre un secteur privé majoritairement parisien et un secteur public à l'organisation complexe. Ce dernier, très majoritairement géré par des associations du spectacle vivant (Demeyère, Havet-Laurent & Richard, 2021) est structuré par l'attribution de tout un ensemble de labels, conventions et subventions développées dans le cadre de la politique culturelle mise en place au lendemain de la Seconde Guerre mondiale¹.

Robert Abirached, pour décrire plus spécifiquement la partie de cet assemblage concernant le théâtre, l'expose sous la forme de trois sphères :

- Les théâtres nationaux, qui appartiennent entièrement à l'Etat, locaux compris. Ils sont six en France, le premier d'entre eux étant la Comédie Française, fondatrice du modèle auquel les cinq autres ont par la suite été rattachés. Ils sont sous tutelle de la Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture et ont chacun en charge une mission de spécialisation telle que le soutien et la diffusion du théâtre européen pour le Théâtre de l'Odéon, l'accroissement, le rayonnement national et international de son répertoire par l'emploi d'une troupe permanente de comédiens pour la Comédie-Française, la formation aux métiers du spectacle pour le Théâtre national de Strasbourg et son ESAD associée, ou encore le développement et la diffusion d'un répertoire dansant pour le Théâtre de Chaillot – Théâtre national de la Danse. Leurs directions sont assurées par un artiste nommé par décret présidentiel pour un mandat de 5 ans renouvelable deux fois par périodes de 3 ans.
- Le réseau formé par les 38 Centres Dramatiques Nationaux, créés comme premiers outils de la décentralisation théâtrale. Répartis dans toute la France, ils sont pour ces raisons chargés d'une double mission de « création théâtrale dramatique d'intérêt public », d'une part, selon l'expression de l'Arrêté du 23 février 1995 fixant le contrat type de décentralisation dramatique, ce qui implique à la fois la conception, la production et la diffusion de spectacles (conception, fabrication, production et diffusion) d'une part, et de médiation culturelle en lien avec le territoire qui les accueille de l'autre. Ils bénéficient à ce titre de financements émanant à la fois du ministère de la Culture et des collectivités locales. Leurs directeurs sont des artistes de la scène nommés par le ministre en charge du premier en concertation avec les secondes, pour un mandat de 3 ans renouvelable deux fois.
- Les structures du spectacle vivant implantées au niveau territorial. Cette catégorie, très large, regroupe notamment trois types d'établissements pluridisciplinaires : les scènes nationales, établissements cofinancés par l'Etat et les collectivités territoriales ; les scènes conventionnées d'intérêt national, subventionnées

¹ Pour un historique de la constitution de l'organisation culturelle française actuelle, voir par exemple Wallon *et al.*, 2022 ; sur la politique de décentralisation culturelle du Gouvernement Provisoire aux années 2010, voir Faivre d'Arcier, 2016.

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

majoritairement par les collectivités territoriales avec un faible apport de du ministère de la Culture ; et les théâtres de ville, qui dépendent exclusivement des collectivités territoriales. Ils sont chargés exclusivement de la diffusion et de la promotion du spectacle vivant à l'échelle locale, et sont le plus souvent dirigés par des administrateurs dont les contrats n'ont pas de limitations de durée. (2022)

Il faut également, pour compléter ce panorama, mentionner les labels créés au niveau régional et impliquant un subventionnement et une convention pluriannuels avec la région. L'Auvergne-Rhône-Alpes, notamment, est à l'origine de plusieurs labels de ce type, dont celui de « scène régionale ». Par ailleurs, il existe des cas de subventions et de conventions ponctuelles, annuelles ou pluriannuelles indépendamment de l'entité administrative (ministère de la Culture, région, commune, groupement de communes *etc.*)

A côté de cet échelonnage de labels et conventions coexistent différents organismes entièrement autonomes appartenant à la catégorie d'exploitant de lieu de spectacles vivants aux statuts variables qui constituent la constellation du théâtre privé, définit par l'absence d'intervention de l'Etat à quelque niveau que ce soit.

B. Protocole de sélection des structures interrogées

L'étude menée par Demeyère, Havet-Laurent & Richard sur les facteurs de mal-être au travail dans les associations du spectacle vivant durant la crise Covid-19 (2021) citée plus haut, concluant à une corrélation des résultats à une typologie similaire, explique celle-ci par une différence de moyens à disposition des structures pour mettre en place de nouvelles pratiques alternatives, et cite notamment la captation. Il nous a donc semblé judicieux de nous inscrire dans cette lignée et de reprendre comme fondation de l'élaboration de notre corpus ce modèle d'organisation des structures, par ailleurs particulièrement documentée en France (Ministère de la Culture, 2020).

Pour chaque type de structure identifié, un certain nombre d'établissements a été recensé, avant qu'une sélection ne soit opérée en fonction, notamment, des impressions initiales, soit liées à une première connaissance de leurs pratiques acquise dans le cadre d'un précédent master (Odéon Théâtre de l'Europe, Théâtre des Amandiers, Théâtre du Soleil, Comédie Française, Théâtre National Populaire), soit après plusieurs recherches réalisées à partir, en particulier, de réseaux de théâtres. Dans l'optique de mener le plus d'entretiens possible en présentiel, les recherches se sont concentrées sur Paris, Lyon et Grenoble. Les scènes iséroises, notamment, ont été identifiées à partir de la liste des adhérents au Groupe des 20 scènes publiques d'Auvergne Rhône Alpes. Précisons qu'aucune structure n'a été contactée en raison de son apparition dans l'un ou l'autre des rapports IGAC étudiés au préalable, mais plutôt du fait d'un ressenti de proximité mentionnée ci-dessus, notamment pour le Théâtre de l'Odéon et celui des Amandiers, dont on avait eu l'opportunité de consulter certaines captations de spectacles. Dans le cas du Théâtre National de Strasbourg, la volonté d'une prise de contact a pour origine le premier échange mené avec Juliette Caron, archiviste-documentaliste de l'Odéon. Elle avait alors mentionné les pratiques d'archivage de différentes autres structures, sur lesquelles elle avait pu obtenir des informations dans le cadre d'un benchmark de ces pratiques l'année précédente, et les éléments communiqués nous avaient semblés particulièrement intéressants au regard du retour fait sur les pratiques de l'Odéon.

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

Le choix de structures privées a été plus complexe, du fait d'une connaissance moins intime de leur écosystème, et d'une difficulté renforcée à estimer leur influence en dehors de quelques scènes particulièrement célèbres comme le Théâtre de la Porte Saint-Martin ou le Théâtre Antoine. L'identification de noms à contacter s'est finalement faite à partir de deux ressources : les structures impliquées dans le Syndicat National du Théâtre Privé ou l'Association de Soutien pour le Théâtre Privé, d'une part, et, d'autre part l'onglet « vidéos » du site promotionnel de la marque « Théâtres et Producteurs Associés » dépendant de l'ASTP, sur laquelle une attention particulière a été accordée à la chaîne hébergeant les bandes-annonces des différents spectacles. Ont ainsi été repérées les noms de deux sociétés de production récurrentes, Captavideo et l'Atelier, ce qui a justifié l'inclusion de certaines structures dans le corpus.

Enfin, après l'envoi de la plupart des demandes de contact, l'audition d'un entretien radiophonique impliquant Galin Stoev, directeur du Théâtre de la Cité, évoquant les différences de dotations des théâtres selon les régions (Braunschweig *et al.*, 2024), il a semblé judicieux d'élargir le corpus à la région Occitanie (Théâtre du Capitole, Théâtre des 13 Vents et Théâtre de la Cité).

27 structures ont ainsi été contactées entre mai et juillet 2024, parmi lesquelles 10 ont accepté au moins un entretien, et 5 ont exprimé et justifié un refus d'entretien.

Tableau 1 : Résumé des contacts avec les structures sollicitées en fonction de leur label

	Contactés	Corpus	Entretiens	Refus
Théâtres nationaux	4	3	3	0
CDN	5	3	5	0
Opéra national en région	1	1	2	0
Scène nationale	2	1	1	0
Scène conventionnée d'intérêt national	2	0	0	1
Scène régionale	1	1	1	0
Théâtre municipal	1	0	0	1
Compagnie conventionnée	1	1	1	0
Privé	7	0	0	3
Total	24	10	13	5

Il faut déjà noter, pour cadrer l'analyse qui sera plus tard réalisée, que le corpus final ne peut en aucun cas être considéré comme représentatif de l'écosystème théâtral français actuel. En effet, outre l'absence d'entretiens réalisés avec des structures privées, la grande majorité de celles ayant accepté un échange sont des théâtres nationaux et des CDN, qui représentent 60% du corpus mais seulement 43 structures en France (5 théâtres nationaux et 38 CDN au total).

C. L'Opéra du Capitole, une heureuse erreur

Parmi les structures interrogées, l'Opéra du Capitole fait figure d'exception, puisqu'il s'agit non d'un théâtre mais d'un opéra, contacté par erreur du fait de son

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

nom historique de « Théâtre du Capitole », qui désigne en réalité le bâtiment dans lequel il est implanté depuis la construction de celui-ci.

Seconde singularité, il s'agissait d'un organisme municipal jusqu'en 2022, date à laquelle un changement de statut a été sollicité et accordé du fait du rayonnement de l'établissement. Désormais labellisé « Opéra national en région », il se situe techniquement au premier échelon de la décentralisation concernant son domaine d'activité, avec un subventionnement émanant conjointement de l'Etat et des collectivités locales, ce qui en fait donc l'équivalent d'un CDN avec une mission d'« activité de création, production et diffusion de spectacles lyriques, musicaux et chorégraphiques », selon le Décret n° 2017-432 du 28 mars 2017 relatif aux labels et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques.

La focale apportée par la sélection prédominante de structures théâtrales implique nécessairement une vision biaisée, et de fait critiquable, de ce qu'est le spectacle vivant. Si les « scènes » (conventionnées, nationales, régionales *etc.*) sont investies d'une mission pluridisciplinaire, les autres institutions représentées dans le corpus sont en effet marquées dans leurs missions comme dans leurs dénominations, par une dimension théâtrale. Or, si celle-ci s'étend aux projets transdisciplinaires qui sont devenus la norme dans la création dramatique, comme vu en introduction, elle inclut rarement des productions techniques revendiquées comme rattachées aux formes classiques et normées que sont, par exemple, les concerts, les ballets ou les opéras. Au contraire, l'Opéra du Capitole programme exclusivement ce type de spectacles.

Au regard de ces différents éléments, ainsi que du grand intérêt qu'ont présenté les deux entretiens accordés par la structure, son intégration dans le corpus a semblé une addition précieuse pour l'étude proposée, à condition évidemment de garder à l'esprit son statut spécifique.

D. Identification de marqueurs pour caractériser les structures

En sus du type de structure, des données quantitatives ont également été collectées afin de déterminer quelle caractérisation était susceptible de proposer la typologie la plus significative. Pour chaque structure interrogée, on a ainsi recueilli les jauges, nombre moyen de spectacles par saison et nombre moyen de spectateurs accueillis par saison.

Il est cependant apparu après analyse que ces éléments pesaient peu au regard des labels associés aux différentes structures publiques interrogées, et donc des missions auxquelles leur attribution est conditionnée. Puisque cette étude porte, par la force des choses, sur le théâtre public uniquement, on ne peut cependant exclure un impact dans la constellation du théâtre privé. L'intégration de ces éléments dans la grille de cadrage des entretiens, à laquelle la partie III. Présentation de la grille d'entretien » est consacrée, nous a cependant donné l'occasion d'interroger les répondants sur les variations de fréquentation et de budget de ces quatre dernières années.

Il nous faut par ailleurs mentionner le cas particulier que représente le Théâtre du Soleil dans notre corpus : contrairement aux autres entités interrogées, qui sont toutes des établissements culturels, il s'agit ici d'une compagnie avec lieu associé, cas assez rare en France. Considérée par R. Abirached comme située au « confluent du public et du privé » (2022), cette compagnie demeure cependant subventionnée

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

par les pouvoirs publics, en l'occurrence la Municipalité de Paris, le Ministère de la Culture et, au moins ponctuellement, la région Ile-de-France. Elle accueille par ailleurs occasionnellement d'autres artistes dans ses locaux, et accomplit diverses missions de médiation culturelle de proximité (Ministère de la Culture, 2024).

Au regard de ces éléments, il nous a paru juste de ne pas distinguer ce cas des autres intégrés au corpus. La seule influence de sa particularité statutaire sera l'emploi préférentiel du terme de « structure » par rapport à celui d'« établissement », qui semble ne pas pouvoir pleinement correspondre à sa situation.

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

Tableau 2 : Synthèse des prises de contact avec les établissements sollicités

	Type	Mode de prise de contact	Réponse	Personne	Poste	Type d'entretien	Date de l'entretien
Odéon - Théâtre de l'Europe	Théâtre national	Formulaire de contact	Oui	Juliette Caron	Archiviste-documentaliste	Téléphonique	02/05/2024
Théâtre National de Chaillot	Théâtre national	Formulaire de contact (destination : Communication)	Non				
Théâtre National de Strasbourg	Théâtre national	Formulaire de contact	Oui	Delphine Pasquali	Responsable Bibliothèque et archives	Echange mail	Entre le 24/07/2024 et le 05/07/2024
Comédie Française	Théâtre national	Adresse mail de contact générale	Oui	Arthur Lenoir	Responsable du développement numérique	Echange de visu	08/07/2024
Théâtre du Capitole de Toulouse	Opéra national	Formulaire de contact	Oui	Pierre-Emmanuel Triffault et Lionel Hivert	Responsable Audiovisuel et Administrateur de production	Téléphonique	06/07/2024 et 09/07/2024
Théâtre National Populaire - Villeurbanne	CDN	Adresse mail de contact générale	Oui	Carine Faucher-Barbier et Sidonie Fauquenois	Responsable communication et Documentaliste et chargée de rédaction	Téléphonique	11/07/2024 et 17/07/2024
Théâtre des Amandiers	CDN	Courriel billetterie	Non				
Comédie de Saint Etienne	CDN	Adresse mail de contact générale	Non				
Théâtre de la Cité	CDN	Adresse mail de contact générale	Oui	Manuel Rufié et Fanny Batier	Régisseur vidéo et chargée de communication	Echange mail	05/07/2024
Théâtre des 13 vents	CDN	Adresse mail administration	Oui	Sophie Pujadas	Directrice de la communication	Téléphonique	09/07/2024
MC2 Grenoble	Scène nationale	Courriel billetterie	Non				
Hexagone	Scène nationale	Mail à la chargée de la communication et webmestre	Oui	Nathalie Soulier	Chargée de la communication & webmestre	Téléphonique	04/07/2024

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

La Rampe	Scène conventionnée d'intérêt national	Courriel billetterie	Non				
Espace 600	Scène conventionnée d'intérêt national	Adresse mail de contact générale	Refus		Accueil et billetterie		05/07/2024
Polaris - Corbas	Scène régionale	Adresse mail de contact générale	Oui	Charlotte Enaud	Relations avec les publics / communication	Téléphonique	05/07/2024
Théâtre Municipal de Grenoble	Théâtre Municipal	Adresse mail de contact générale	Refus		Directeur Technique		09/07/2024
Théâtre du Soleil	Compagnie conventionnée avec lieu d'accueil	Adresse mail de contact générale	Oui	Lucile Cocito	Responsable vidéo	Téléphonique	19/07/2024
Théâtre de la Tête d'Or	Privé	Formulaire de contact puis appel accueil	Non				
Théâtre de l'Atelier	Privé	Mail régie puis appel accueil	Non				
Théâtre des Champs Elysées	Privé	Adresse mail de contact générale puis appel accueil	Non				
Théâtre de la Porte Saint Martin	Privé	Courriel billetterie puis appel à la billetterie	Redirection sans suite		Redirection vers l'assistant de direction		05/07/2024
Odéon Comédie (Lyon)	Privé	Adresse mail de contact générale	Refus		Adresse mail de contact générale		27/06/2024
Le Lucernaire	Privé	Formulaire de contact	Refus		Technique + Programmation		13/06/2024 et 14/06/2024
Théâtre Antoine	Privé	Appel téléphonique à la billetterie	Refus		Administration		09/07/2024

II. CONSTRUCTION METHODOLOGIQUE

A. L'enrichissement progressif de la méthode d'enquête

Comme cela a été mentionné dans l'introduction, l'élaboration de nos questionnements a pour origine notre propre expérience de la crise Covid-19 en tant que spectatrice et étudiante réalisant un mémoire d'histoire du théâtre. Cette position, tout en apportant certaines intuitions et observations préalables, implique également des ornières, voire des biais, qu'il a fallu identifier et palier. En sus d'une étude approfondie de la littérature qui commençait à émerger (Demeyère, Havet-Laurent & Richard, 2021), et plus particulièrement des rapports émis par l'IGAC (Clément-Cuzin & Hurard, 2022 ; Bertin *et al.*, 2022), il a semblé nécessaire de préparer l'interrogation du corpus par une prise de contact avec différents acteurs de l'écosystème évoqué plus haut. Nous avons donc contacté en premier lieu des acteurs initialement identifiés comme s'inscrivant dans la sphère de la diffusion en période Covid, à savoir deux administrateurs du site *theatre-contemporain.net*, précieuse source d'informations et de centralisation de ressources audiovisuelles durant la période, ainsi que plusieurs sociétés de production. La directrice des productions de l'une d'elles, la Compagnie des Indes, a accepté de nous exposer son métier et la manière dont il a évolué lors de la période de crise.

Ces premiers échanges, menés sous une forme exploratoire, se sont révélés fondamentaux pour l'identification plus précise des paramètres à interroger dans le cadre des entretiens, mais aussi pour réaliser l'inexactitude de certains présupposés avec lesquels nous avons abordé le sujet. De fait, cette première confrontation à des interlocuteurs concernés par les dynamiques étudiées nous ont convaincue de l'importance d'une multiplication des approches et des points de vue pour limiter au mieux les effets de ce que L. Quéré appelle « structure symbolique de l'échange social » (1984), soit l'ensemble des biais influençant la construction de l'information enregistrée à l'issue d'une interaction interpersonnelle. Nous avons ainsi cherché à recontextualiser les différents entretiens réalisés avec les structures constituant le corpus d'étude par la sollicitation, à nouveau, de perspectives et d'approches différentes des processus interrogés. Cela nous a conduit à prendre contact, à mesure que le besoin s'en faisait sentir : avec le Département des Arts du spectacle de la BnF au sujet du dépôt légal des films de théâtre ; avec Sandrine Gill, responsable du traitement des données numériques et audiovisuelles aux Archives Nationales, concernant les destinataires théoriques de versement d'archives des lieux théâtraux publics ; avec Julie Wanneque, membre de la Mission Archives du ministère de la Culture en charge de la collecte des fonds théâtre, pour plus de précision sur l'état actuel des versements d'archives des structures. Ces échanges se sont déroulés par mail, à l'exception de celui réalisé avec Sandrine Gill, qui a eu lieu en visioconférence.

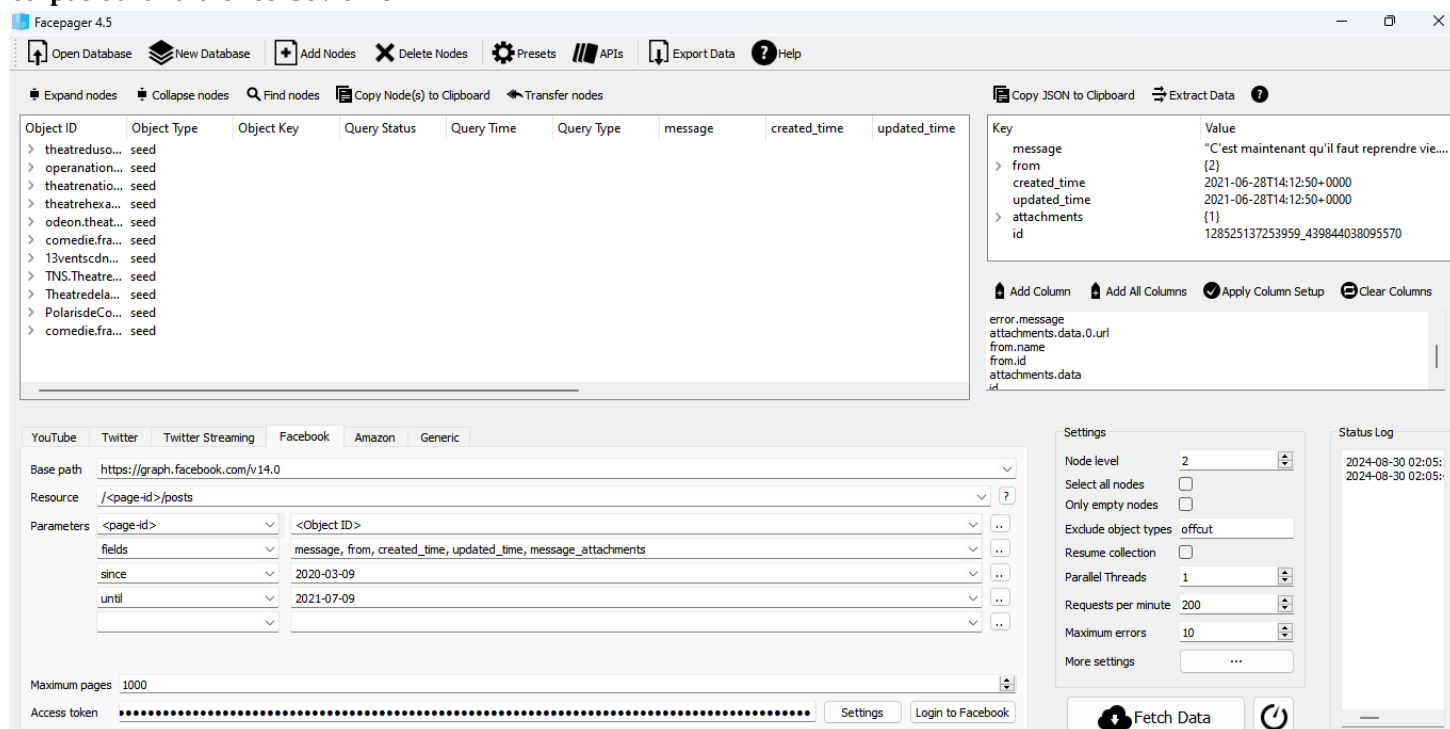
De la même manière, une recherche portant sur les activités des structures intégrées au corpus durant la période Covid a été effectuée de manière systématique avant les échanges. Cela a constitué en l'observation des différents états du site internet du théâtre entre mars 2020 et juin 2021 tels qu'archivés par la Wayback Machine d'Internet Archive, complétée par celle des publications des comptes Facebook et Youtube durant la période. Si l'on s'est initialement intéressé également aux activités sur Instagram, il s'est rapidement révélé complexe de travailler avec, du fait des difficultés à remonter jusqu'à celles de l'intervalle concerné. Si nous avons été confrontée au même désagrément concernant Facebook, l'usage du

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

logiciel *Facepager* (Jünger & Keyling, 2020) nous a rapidement permis de le contourner par une automatisation de la collecte de données. A partir d'une lecture des publications de la période collectées par ce biais, il est apparu que les communications sur ce réseau étaient de toutes manières suffisantes. Autre avantage, il s'agit d'un réseau sur lequel l'ensemble des structures possèdent un compte qui était déjà actif lors de la crise. On a cependant regretté de ne pas avoir pu étudier de manière exhaustive les historiques de *newsletters* envoyées, quand le *Rapport IGAC N°2022-08* mentionnait leur mobilisation massive.

Les données acquises sur Facebook ont toutefois permis d'apporter de nombreux éléments, notamment lorsqu'elles ont fait l'objet d'une étude comparative plus poussée. Ainsi, grâce au filtre temporel proposé par l'outil, nous avons pu collecter chaque publication concernée structurée sous la forme d'une entité JSON contenant le message et son identifiant, les dates de création et de motivation, ainsi qu'un titre, lien et un identifiant pour élément leur étant rattaché (autre publication, image, vidéo *etc.*), et exporter ensuite la totalité des résultats au format CSV en vue d'une analyse thématique quantitative.

Figure 1 : Capture d'écran du logiciel Facepager utilisé pour collecter les publications de chaque structure du corpus durant la crise Covid-19



Certaines réponses apportées dans le cadre des entretiens semi-directifs ont également suscité des recherches complémentaires en cours de route. Ainsi, ce n'est qu'après quatre entretiens que la question de la figure du ou des directeurs et des changements de direction s'est imposée à nous après une réponse mentionnant le sujet. De la même manière, la question de l'interopérabilité a été intégrée aux questions après une remarque sur le sujet. Enfin, d'autres idées ne sont apparues que tardivement, comme l'intérêt qu'aurait pu représenter une identification des fonds versés en amont des entretiens.

La démarche entreprise dans ce mémoire, par ses dimensions évolutive et plurielle, se rattache donc à une méthodologie empirico-formelle. En effet, si l'on a choisi de centrer cette recherche sur un corpus d'entretiens menés avec différents représentants des structures concernées par nos interrogations, on a également

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

considéré, dans la lignée de la démarche exposée par Patrick Valéau et Jérôme Gardody (2016), qu'il était nécessaire de compléter et de confronter les informations collectées dans ce cadre à d'autres données acquises selon des modalités différentes.

B. L'entretien semi-directif au cœur de la démarche

Le choix d'entretiens semi-directifs, et d'une méthode qualitative plus globalement, permet justement de tirer parti de ce type d'approche empirique. Comme le souligne J. Le Marec, l'avantage des recherches de ce genre est de permettre de « mobiliser sa compréhension immédiate, socialement construite, des situations et les interactions sociales ordinaires : le chercheur « traverse » totalement le sens commun » (2002). Il est donc possible, lorsqu'un élément pertinent inattendu émerge de l'échange, de s'en emparer de manière immédiate et d'assurer ainsi la possibilité de son exploitation ; c'est du moins la manière dont on a tenté d'opérer, en cherchant non pas à travailler directement sur la grille de conduite d'entretiens élaborée en amont, mais à permettre à chaque personne interrogée de proposer ses propres éléments de réponses pour chaque thématique initialement partagée. Nous n'avons utilisé la grille et les points d'intérêt identifiés préalablement que pour s'assurer de la possibilité de comparer les différents items identifiés comme indispensables à l'analyse globale du corpus et, si besoin, à les mobiliser pour relancer la discussion. Le rôle d'énonciation confié à l'interrogé lui donne par ailleurs la liberté d'emmener la discussion vers des thèmes ou des pratiques qui n'avaient initialement pas été prévus (Cordier, 2022).

Dans l'idéal, une transcription exhaustive de l'intégralité des entretiens aurait pu constituer un support de grand intérêt pour des analyses plus approfondies de ce genre d'éléments. Il n'a en l'occurrence pas été possible de produire ici des traces transposées de ces interactions, pour des raisons tenant à la fois au temps restreint alloué à l'analyse et à la rédaction de ce travail et à un matériel parfois faillible, mais cette absence tend peut-être à rapprocher de manière opportune l'enquête menée des questionnements sur lesquels elle portait. Autre limite du travail réalisé, nous ne sommes pas parvenue à identifier un vocabulaire suffisamment neutre pour nous permettre d'étudier la terminologie spontanément employée par chaque interrogé sans craindre un risque de contamination par les formulations présentes dans les sollicitations et dans les questions posées – le terme de « captation » lui-même s'avérant déjà polysémique et chargé de représentations dont on a pu observer qu'elles variaient selon les interlocuteurs (cf. *Partie 3 – I.A. Identité des répondants*) et I.D. « Quel vocabulaire est utilisé ? »). Pour lutter contre ce biais lié, comme on le craignait, à la structure symbolique de l'échange social mentionnée plus haut (Quéré, 1984), on a choisi d'aborder explicitement le sujet avec chacun des répondants vers la fin de l'entretien, avec reprise des termes entendus durant l'échange, ce qui a parfois permis l'apport de précisions et de définitions bienvenues.

Il faut cependant également souligner certains écueils de cette étude et des choix méthodologiques qui l'ont guidée. Ainsi, contrairement à une approche quantitative où un plus grand nombre de structures interrogées aurait pu permettre une forme de représentativité par compensation, la composition de notre corpus restreint a été fortement tributaire des décisions de réponse et d'absence de réponse, comme montré dans le Tableau 1. Celles-ci ont par ailleurs été influencées par un calendrier malheureux, puisque la période de la plupart des prises de contact, envoyées entre le 10 juin et le 5 juillet, a coïncidé avec un temps de manque de disponibilité pour la plupart des structures du fait de la fin de saison, de la

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

finalisation de la programmation suivante et de départs en congés ou au Festival d'Avignon, qui a débuté cette année de manière anticipée, le 24 juin, en raison de l'organisation des Jeux Olympiques à Paris. En conséquence, et étant donné une longue période d'absence de réponse, cela a induit dans le cas de deux structures, la méthode de l'entretien semi-directif a été abandonnée au profit, dans un cas, de l'envoi direct de la grille d'entretien aux interlocuteurs et, dans l'autre, un échange de six courriels. Les réponses fournies, à une exception notable près, ont été suffisantes pour permettre l'intégration des structures concernées à l'analyse comparative effectuée, et sont même responsables de certaines évolutions du protocole.

C. Configuration et préparation des entretiens

Le manque de contrôle sur la composition du corpus que l'on vient d'évoquer nous rappelle que le terrain est en lui-même une situation communicationnelle (Quinton, 2002), et que « les situations d'enquête particip[ent] à la construction de l'objet » sur lequel porte l'étude finale (Cordelier, 2022), par exemple ici le recentrement du sujet sur les structures publiques en l'absence de possibilité d'entretien avec leurs pendants privés. Les résultats des sollicitations [Tableau 2] semblent par ailleurs également révélateurs de quelque chose du fonctionnement de chaque type de structure, qu'il s'agisse d'une sensibilité au sujet de ce travail, aux problématiques plus larges de la recherche et de la formation, ou de variations de moyens. Nous avons d'ailleurs tenté d'en tirer quelques hypothèses en fin de troisième partie (*Partie 3 – IV.B. Les angles morts de l'enquête*).

Il faut préciser que ces demandes ont suivi un protocole le plus strict possible et élaboré avant même l'identification des structures à contacter. Après lecture du *Rapport IGAC 2022-12*, on a en effet considéré intéressant de profiter d'un positionnement extérieur aux sphères institutionnelles pour faire de la prise de contact elle-même un premier résultat. Dans la mesure où l'on souhaitait observer si des modèles spécifiques de rapport à la notion de captation avaient pu se créer dans le domaine théâtral, qui avait pu être distingué des autres structures de spectacle vivant par une réticence naturelle à filmer ses productions (Clément-Cuzin & Hurard, 2022), on a souhaité limiter au maximum l'influence que pourrait avoir notre première approche. Alors que l'IGAC avait réalisé des entretiens ciblant, pour autant qu'on peut en juger en l'absence d'exposition de la méthodologie suivie, des corps de métiers concernés de manière effective par la production de ce type de documents audiovisuels, on a souhaité au contraire passer par une approche la moins ciblée possible, tant au niveau de l'interlocuteur que du rapport supposé au sujet. On a donc, comme expliqué en B. Protocole de sélection des structures interrogées, commencé par chercher différents exemples correspondant à chaque catégorie de la typologie initialement retenue, et choisi le courrier ou le formulaire de contact le plus général possible. En l'absence d'alternative, c'est le contact de la billetterie qui a été employé, puisqu'il nous a semblé qu'il s'agissait du service le moins susceptible d'être concerné et le plus enclin à jouer un rôle d'interface entre une demande extérieure et les services spécialisés. De même, si la formulation précise de la demande a varié pour prendre en compte des erreurs identifiées au fur et à mesure, on a pris soin de donner le moins de détails possible en amont de la première réponse. Les seuls éléments systématiquement communiqués étaient les suivants : cadre d'un mémoire de master, nom de l'établissement et de la mention du diplôme (éléments certes susceptibles d'influencer la redirection, mais qui ont paru indispensables pour des raisons, d'une part, d'ancrage du sérieux de la démarche, et

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

d'autre part de correction vis-à-vis des interlocuteurs), notion de « pratiques de captation » et mention de la période Covid-19. Les deux variations principales ont consisté en l'emploi de l'expression « film de théâtre », rapidement supprimée, et la précision de l'intérêt du témoignage d'une absence de pratique.

Si l'on ne peut revendiquer une approche neutre, puisque tout terrain constitue une construction sociale (Le Marec, 2002), on a du moins cherché à configurer celui-ci par un cadrage laissant chaque structure se saisir de la question de la manière la plus libre possible, à la fois *via* le protocole qui vient d'être décrit et par la manière dont on a employé notre grille d'entretien, dont on va à présent présenter les enjeux.

III. PRESENTATION DE LA GRILLE D'ENTRETIEN

Dans la recherche proposée, il convient de séparer plusieurs axes de travail. On se fonde ainsi sur une remarque de L. Guillou (2019) rappelant qu'il convient de dissocier la question de la diffusion et de celle de l'enregistrement, qui la précède nécessairement. Pour le travail présenté ici, on préférera étudier plus largement la question de « l'exploitation », dans la mesure où cette notion met davantage l'accent sur le but envisagé, quand le terme de « diffusion » suppose déjà une forme de valorisation active (Treleani, 2017). De plus, ce travail s'inscrivant dans un champ de recherche archivistique, il nous a cependant semblé pertinent de distinguer une troisième étape, qui permet la transition entre les deux premières, à savoir la conservation, étudiée à moyen terme et à long terme.

A. Contextualisation de l'échange

Les deux premiers items de la grille d'entretien, mentionnés précédemment (respectivement en D. Identification de marqueurs pour caractériser les structures et C. Configuration et préparation des entretiens.), sont ceux concernant les profils de la structure et du répondant. Ils permettent d'ancrer les pratiques évoquées dans le contexte dont elles dépendent, d'une part, et d'identifier la posture du répondant et la manière dont elle modalise ses réponses d'autre part. Il s'agit des grands ensembles dont le remplissage a pu anticiper chaque rencontre, puisque le statut de la structure, au minimum, était connu au moment de l'envoi de la demande d'entretien, et que l'identité de l'interlocuteur désigné par le récipiendaire du premier courriel est communiquée lors de l'échange permettant de convenir d'un rendez-vous.

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

Figure 2 : Premières parties de la grille d'entretien, dédiées à la collecte d'information concernant les profils de la structure et du répondant

1. Le profil du théâtre

Quelle est la jauge du théâtre ?

Combien y a-t-il de spectacles en moyenne dans la programmation annuelle ?

Quel est le nombre de spectateurs annuel ?

Y a-t-il eu une évolution ces dernières années ? (Les spectateurs sont-ils revenus après la crise covid ? Impact des coupes budgétaires ?)

Quel est le positionnement du directeur actuel du théâtre concernant les captations ? Ce positionnement a-t-il changé ces cinq dernières années ?

2. Identité du répondant

Quel est votre poste au sein du théâtre ?

Quelles sont vos activités en lien avec les captations ?

Depuis combien de temps êtes-vous en poste ? / Etiez-vous déjà en poste en mars 2020 ?

Vos activités en lien avec les captations ont-elles évolué ces cinq dernières années ?

B. L'enregistrement

L'acte-même de l'enregistrement occupe une grande place dans notre grille d'enregistrement du fait des différents cas possibles. On cherche en effet en premier lieu à établir si des captations sont effectuées par la structure, *via* ses propres ressources ou le recours à une société de production, ou à défaut dans les locaux de la structure sans que celle-ci ne soit concernée. Les premières modalisations apportées sont alors, en cas d'absence, l'existence de réflexions sur la possibilité de les intégrer aux pratiques, ainsi que la vérification d'une continuité historique. On complète évidemment par une question concernant la justification de cette absence, sur laquelle la forme de l'entretien a permis d'insister lorsqu'on sentait une réponse incomplète ou incertaine.

En cas de réalisation de captations, les premiers éléments à recueillir étaient ceux permettant de distinguer les pratiques en interne et les cas d'appel à des professionnels. Il a fallu vérifier que les deux cas n'étaient pas complémentaires, puis les détailler par un questionnement sur le choix des objets enregistrés et les différences de méthodes et de droits sur l'objet final, afin de confronter ces réponses et les modèles dessinés aux observations présentes dans la littérature (Vandenbulke & De Brogniez, 2022 ; Clément-Cuzin & Hurard, 2022).

Nous espérons parvenir grâce à cet ensemble de questionnement à identifier des protocoles précis au sein des structures concernées, et notamment parvenir à identifier des choix méthodologiques permettant, notamment, de distinguer l'existence d'approches utilitaires de l'outil vidéo de proposition plus artistiques, ce qui correspondrait à une différence entre les syntagmes « captation » et « film de théâtre » proposés par Emmanuelle Enjalbert, directrice de production de la Compagnie des Indes.

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

Figure 3 : Partie de la grille d'entretien dédiée à l'enregistrement de captations

3. L'enregistrement d'un spectacle

3.1 Certaines captations ont-elles été réalisées dans votre théâtre ?

a. non

Pourquoi cela ne se passe-t-il pas ? (ex : choix politique ou esthétique, matériel, infrastructure, compétences, financement ?)

Y a-t-il eu des réflexions, des discussions sur le sujet à certains moments ? Des démarches, des projets, même non-aboutis ?

b. oui

Est-ce encore le cas ? Si non, pourquoi ?

Qu'est-ce qui est capté ? (Les (co-)productions du théâtre ? Les productions extérieures ? Pourquoi ?)

Quelle est la part de captations qui vous implique directement ? S'agit-il uniquement de celles touchant aux spectacles que le théâtre produit ou co-produit ?

[Concernant les captations impliquant l'institution]

Comment cela se passe-t-il ? (Matériel sur place ? Location de matériel ? Intervention d'une société de production ?)

De quel type de captations s'agit-il ? (Combien de représentations captées ? Combien de caméras ?)

Quel est le type de matériel utilisé ?

[Si société de production :]

Est-ce toujours la même ?

Comment est-elle choisie ?

Quel est votre rôle statutaire dans la production de l'objet filmique ? Coproducteur ? Commanditaire ? Producteur du spectacle sans droit sur son film ?

Quels sont vos rôles et droits sur l'objet fini ?

Touchez (ou avez-vous touché) des aides spécifiques pour les captations des spectacles que vous produisez ?

[Si captation de spectacles dépendant de l'institution]

Quels sont les critères de sélection des spectacles à capter ?

Quelle part de spectacles (% de la programmation) est concernée ?

Qui s'en charge ? Quelles sont les différentes personnes impliquées et quels sont leurs différents postes ? (par exemple pour la décision de capter, l'organisation, l'opération, le traitement (éditorial et indexation), la conservation, la valorisation ?)

Touchez-vous (ou avez-vous touché) des aides spécifiques pour ces captations ?

3.2 D'autres objets sont-ils captés ? Si oui, lesquels ? Font-ils l'objet d'un traitement différent ? (archivage, éditorialisation, stockage, formatage etc.)

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

De manière complémentaire, il était évidemment essentiel de questionner l'existence éventuelle de subventions spécifiquement allouées à ces tournages, afin d'interroger la mise en place des recommandations du Rapport 2022-12 de l'IGAC.

Quant à la dernière question de cette catégorie, L'étude préliminaire des publications Facebook mise en place entre le premier et le deuxième entretien puis le constat d'une mention récurrente de l'usage de la vidéo sur les réseaux sociaux ont par ailleurs justifié l'ajout de la question identifiée en 3.2. dans le tableau, dont l'objectif était de pousser la définition de l'activité de captation à son sens le plus large afin d'observer si de nouveaux phénomènes étaient susceptibles d'apparaître.

C. La conservation

Ce deuxième axe s'intéresse à la manière dont sont traités et stockés les objets vidéo une fois leur captation effectuée. On lui a associé la première question concernant les démarches initiales d'édition pour mieux faire apparaître les possibles changements de terminologie, et parce qu'elle nous a semblée susceptible de susciter des remarques concernant l'addition d'un paratexte, d'un référencement, ou d'une autre méthode classificatoire.

Les deux principaux questionnements rattachés à cet ensemble touchent plus explicitement à leur archivage : ils concernent les modalités de stockage, c'est-à-dire leurs formats, leurs supports et leurs caractéristiques techniques d'une manière plus générale, mais aussi la structure organisationnelle de conservation dans laquelle les documents audiovisuels s'intègrent une fois leur forme stabilisée.

Etant donné les retours des quelques travaux d'archivage menés en partenariat avec ce type de structures (Gallois, 2024 ; Mervant-Roux, 2020 ; Gill, 2020), il nous a semblé intéressant d'associer à cet axe la question de la manière dont les objets filmés s'intègrent dans le réseau des Archives Publiques. Cela nécessite donc de questionner la possible existence d'une politique ou de protocoles d'archivage au sein de la structure.

Figure 4: Partie de la grille d'entretien correspondant à l'axe de conservation

4. La constitution et la conservation de l'objet filmé

A quoi ressemble le produit fini ? A-t-il fait l'objet d'un processus d'éditorialisation ? Lequel ?

Comment appelez-vous cet objet ?

Où l'objet est-il conservé (ex : plateforme vimeo, youtube, intranet, CD-rom etc.) ? Dans quelles conditions (ex : abonnement, salle spécifique) ?

Quelles raisons vous ont conduit à adopter l'outil utilisé ?

Dans quel but et pour quelle durée stockez-vous l'objet ?

[Théâtres publics] Opérez-vous, ou avez-vous opéré des versements aux archives publiques ? Si oui, lesquelles (archives départementales, nationales, municipales) ? Quels objets étaient/sont concernés (notamment pour les objets audiovisuels) ?

Y a-t-il eu une évolution dans vos protocoles d'archivage durant les dix dernières années ?

D. L'exploitation

Ce troisième axe nous intéresse tout particulièrement dans la mesure où il touche à une forme de tension identifiée à de multiples reprises dans la première partie de ce travail (cf. Partie 1 – I.C. L'archive audiovisuelle : phénoménologie de l'imperformance »). On a cherché par cet ensemble de questionnements à évaluer la manière dont des rôles de médiation, de mémoire et de diffusion sont susceptibles de se recouper et de se répartir entre les différentes structures et, peut-être, entre les différents types d'outils.

Si les données enregistrées scrupuleusement durant la crise Covid par certains établissements, notamment la Comédie Française, nous ont conduit à prévoir de demander un retour sur les usages effectifs pour chaque fonction dont est investie la captation, on avait dès le départ conscience qu'il s'agirait d'une donnée probablement difficile à exploiter de manière comparative.

La question des transferts et des problèmes de formats, enfin, permet par ailleurs d'interroger l'existence de réseaux et la manière dont ceux-ci sont structurés : on a en effet supposé qu'un cadre solide de partenariats ancrés dans la durée limitaient les problématiques d'interopérabilité.

Figure 5 : Partie de la grille d'entretien consacrée à l'axe d'exploitation

5. Exploitation

A quelles fins cet objet peut-il être utilisé ?

Est-il utilisé tel quel ? Subit-il à nouveau des transformations, une mise en contexte etc. ?

Est-il susceptible de prendre d'autres noms en fonction de son usage ?

Comment se fait cette utilisation (qui/où/comment/à quelles occasions) ?

Quel est le public concerné ? (ex : recherche, enseignement, RS)

Ce public est-il le même que celui du spectacle à l'origine de l'objet filmé ?

Est-il possible de quantifier ce public ? Y a-t-il des variations identifiables ?

Fait-il l'objet de transferts ? (ex : aux archives, entre théâtres, dans le cadre de festivals, d'expositions ...) Si oui, faites-vous face à des problématiques de formats, d'interopérabilité ?

E. Perceptions de l'influence de la crise COVID-19 dans les pratiques rapportées

Les deux dernières catégories du questionnaire doivent servir à interroger l'hypothèse centrale de ce travail : l'existence d'une corrélation entre les pratiques actuelles et la période de la crise sanitaire, qu'elle soit plus spécifiquement liée aux activités développées dans ce contexte, aux échanges menés au sein de la structure, à des interventions extérieures comme le discours sur le plan de soutien de la culture, ou même un vécu personnel, puisque les personnes interrogées ne se confondent pas avec la structure qu'ils représentent et ont donc pu avoir des expériences indépendantes de celle-ci (Demeyère *et al.*, 2021).

Les deux temporalités ont ici été séparées, dans la mesure où les réponses rattachées à la septième catégorie avaient par nature une dimension conclusive, et

Partie 2 : Méthodologie d'enquête

que les aborder à la fin de l'entretien permettait de limiter les biais mémoriels. Le rappel de l'historique de la gestion de la pandémie (cf. *Partie 1 – III.A. « Le secteur du spectacle vivant, deuxième secteur le plus touché par la crise COVID »*) montre en effet, comme cela a d'ailleurs été suggéré par le *Rapport IGAC 2022-08*, un changement de positionnement vis-à-vis de la crise sanitaire, matérialisé notamment par les mobilisations « Le printemps est inexorable ». Aussi, de même que l'on a choisi d'étudier les actions de chaque structure avant de les interroger à ce sujet, il semble nécessaire d'évoquer tant la situation actuelle que les pratiques en vigueur avant et pendant la crise, pour s'assurer d'une démarche conjointement réflexive de la personne interrogée et de nous-même. Quant aux activités menées entre mars 2020 et juin 2021, il s'agit d'une thématique plus mobile qui peut être convoquée à tout moment entre le début de l'entretien et la conclusion sur l'évolution des pratiques.

Figure 6 : Partie de mise en perspective des pratiques avec les activités de la structure durant la crise Covid-19

1. Activités du théâtre durant la crise COVID

Quelles ont été vos activités durant les fermetures des théâtres (entre mars 2020 et mai 2021)?
Avez-vous utilisé vos archives, notamment audiovisuelles?

Quelle a été la réaction du théâtre, sa réception des incitations présidentielles à la diffusion de films de théâtres ?

La crise et/ou les prises de position du gouvernement (notamment concernant la diffusion de captations) ont-elles suscitées des discussions, des réflexions au sujet de la captation de spectacles et des films de théâtre ?

2. Evolution des pratiques

Avez-vous modifié vos pratiques après la crise ? (ex : nombre de captations, choix des spectacles, vision du film de théâtre, usage de ce film ...)

Avez-vous reçu davantage d'incitations à la captation ? Plus de subventions/ des subventions spécifiques dans ce but ?

Votre conception du théâtre a-t-elle été modifiée ?

Votre perception de ce que signifie capter un spectacle a-t-elle été modifiée ?

Votre perception de ce que permet la captation et des usages qui peuvent en être fait a-t-elle été modifiée ?

Des discussions ont-elles eu lieu au sein de vos réseaux sur ce sujet ?

3. Autres

D'autres objets sont-ils captés ? Si oui, lesquels ? Font-ils l'objet d'un traitement différent ? (archivage, éditorialisation, stockage, formatage etc.)

Avez-vous des remarques à formuler ? Identifiez-vous des spécificités de votre fonctionnement par rapport à celui d'autres structures similaires (ex : selon la région, selon le type de théâtre) ?

I. TYPOLOGIE DES REPONSES

A. Identité des répondants

Comme on pouvait le pressentir, l'examen des postes des personnes vers lesquelles nous avons été redirigées dans le cadre de l'enquête s'avère très intéressant. Pour trois des dix structures constituant le corpus d'étude, deux personnes de l'établissement occupant des postes différents ont accepté de répondre à nos questions. Remarquons que, dans le cas du théâtre de la Cité, une réponse initiale favorable pour un entretien téléphonique avait été apportée par le responsable vidéo, dont la prise de poste est récente, avant qu'une seconde réponse émanant de la chargée de communication ne soit envoyée demandant la transmission d'un questionnaire que les deux personnes ont ensuite rempli conjointement. On peut donc supposer que cette réponse commune est au moins partiellement liée au caractère récent de la prise de poste du premier. Quant aux deux autres cas de double réponse, pour l'Opéra du Capitole et le Théâtre National Populaire de Villeurbanne, elles ont été proposées après sollicitation de plus de précisions sur le sujet et les questionnements abordés. Aucune demande de ce type n'a été envoyée dans les autres cas, quoique certaines des personnes interrogées aient suggéré de s'adresser à un autre de leurs collègues pour certaines questions. C'est notamment le cas d'Arthur Lenoir, de la Comédie Française, qui nous a conseillé de contacter la responsable de la bibliothèque-musée, celle-ci ayant apporté une réponse par mail sans souhaiter accorder un nouvel entretien.

L'hypothèse guidant le choix d'une prise de contact *via* une adresse de contact la plus généraliste possible était que la structure redirigerait spontanément la requête vers la personne considérée comme ressource pour les questions de captations. Le premier constat que l'on peut faire est que, à l'exception de la Comédie Française, le ou l'un des contacts proposés a le plus souvent été la personne en charge du centre de documentation du théâtre lorsque celui-ci existe. Quant à l'exception d'Arthur Lenoir, elle s'explique notamment par ses activités durant la crise COVID (*cf. infra*), qui était mentionnées dans le mail de prise de contact.

Partie 3

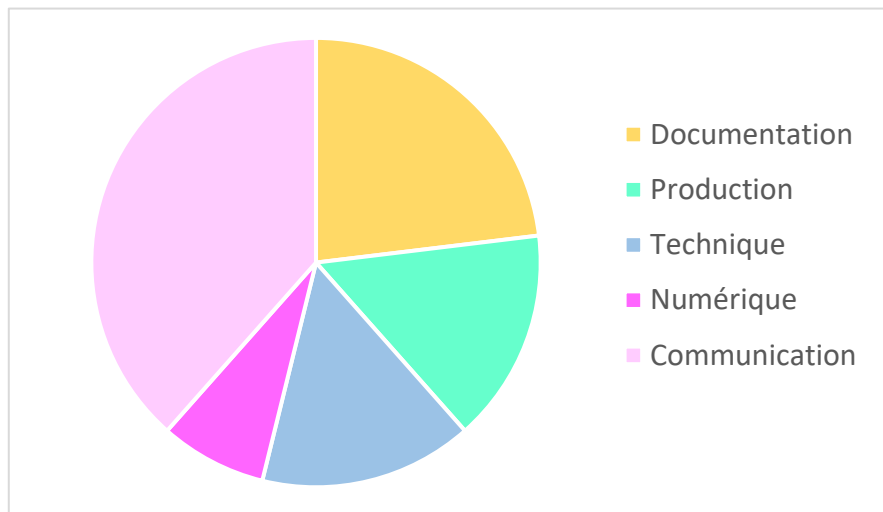
Tableau 3 : Postes et domaines d'activité des répondants

	<i>Statut légal</i>	<i>Nom</i>	<i>Poste</i>	<i>Département</i>	<i>Présence d'un centre de documentation ou d'archives dans le théâtre ?</i>
ODEON	Théâtre national	Juliette Caron	Archiviste-documentaliste	Documentation	Oui
SOLEIL	Scène conventionnée	Lucile Cocito	Responsable vidéo	Production	Non
TNS	Théâtre national	Delphine Pasquali	Responsable Bibliothèque et archives	Documentation	Oui
COMEDIE FRANCAISE	Théâtre national	Arthur Lenoir	Responsable du développement numérique	Numérique	Oui
HEXAGONE	Scène nationale	Nathalie Soulier	Chargée de la communication & webmestre	Communication	Non
POLARIS – CORBAS	Scène régionale	Charlotte Enaud	Chargée des relations avec les publics / communication	Communication	Non
13 VENTS	CDN	Sophie Pujadas	Directrice de la communication	Communication	Non
THEATRE DE LA CITE	CDN	Manuel Rufié	Régisseur vidéo	Technique	Non
		Fanny Batier	Chargée de communication	Communication	
CAPITOLE	Opéra national en région depuis 2023, opéra municipal avant	Pierre-Emmanuel Triffault	Responsable Audiovisuel	Technique	Non
		Lionel Hiver	Administrateur de production	Production	
TNP	CDN	Carine Faucher-Barbier	Responsable communication.	Communication	Oui
		Sidonie Fauquenois	Documentaliste et chargée de rédaction	Documentation	

L'autre constat que l'on peut faire est celui d'une répartition assez explicite des types de métiers des répondants [Figure 7].

Partie 3

Figure 7 : Domaines d'activité des répondants



Le domaine d'activité le plus représenté est celui de la communication, ce qui tend à montrer une approche moins patrimoniale que médiatique de la captation, du moins en l'absence d'une mission spécifiquement liée à la préservation de la mémoire du théâtre. Les pôles de production et technique, s'ils ne sont pas différenciés dans l'organigramme, renvoient toutefois à une même réalité de création, soit de la vidéo (technique), soit exploitant la vidéo (production). Enfin, le cas particulier d'Arthur Lenoir a été qualifié ici de « Numérique » pour mieux coller à la réalité de l'ensemble de ses missions au sein de la Comédie Française ; en prenant en compte ses seules activités directement liées à la captation, il pourrait cependant être rattaché à la fois à la communication, du fait de son rôle prépondérant dans le développement des réseaux sociaux du théâtre, et de la production, dans la mesure où son action de programmation et montage durant la crise COVID a donné naissance à une programmation numérique indépendante des programmations des trois salles de spectacles de la Comédie Française et de celle des tournées.

Cette répartition semble globalement confirmer l'intuition des trois phases de vie de la captation, tout en mettant en avant un cas d'usage non-anticipé, celui d'une utilisation courante dans le cadre de la production des spectacles, et qui sera abordée plus en détail par la suite (*cf.* Partie 3, II.B ci-dessous « Qui exploite les captations ? »)

B. Qui capte quoi ?

Il est nécessaire, pour débiter cette analyse des réponses obtenues au sein du corpus, de signaler une répercussion inattendue du protocole suivi pour la prise de contact : plusieurs des structures contactés, interrogés sur la notion de « captation », ont spontanément réduit sa signification à celle de films diffusés publiquement. Il a donc semblé intéressant d'inclure dans le tableau de présentation des résultats [Tableau 4] la réponse initiale aux côtés de celle identifiée au cours de la conversation.

Par ailleurs, étant donnés les sujets abordés durant les différents entretiens, il a semblé judicieux d'intégrer à ces réponses des nuances incluant également des activités de captation vidéo portant sur d'autres objets que les seuls spectacles. Le plus souvent, il s'agissait de la captation de présentation de saison, mais plusieurs autres projets culturels ont pu être présentés lors des différents échanges. On

Partie 3

retrouve donc, pour les dix structures constituant le corpus, une première distinction portant sur la finalité de la captation, différenciant la diffusion au grand public de l'enregistrement audiovisuel d'un spectacle, un usage strictement professionnel de celui-ci, et l'existence d'objets captés.

Tableau 4 : Activités de captation en 2024

	<i>Statut</i>	<i>Enregistrement de captations</i>	<i>Réponse initiale</i>	<i>Captations autres que spectacles</i>	<i>Diffusion des captations de spectacle</i>	<i>Usage professionnel de captations (accès interne ou restreint)</i>
ODEON	Théâtre national	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui
TNS	Théâtre national	Oui	Non	Oui	Non	Oui
COMEDIE FRANCAISE	Théâtre national	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui
CAPITOLE	Opéra national en région depuis 2023, opéra municipal auparavant	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui
HEXAGONE	Scène nationale	Non	Non	Plus maintenant	Non	Non
POLARIS - CORBAS	Scène régionale	Non	Non	Oui	Non	Oui
13 VENTS	CDN	Oui	Non	Oui	Non	Oui
CITE	CDN	Oui	Oui	Oui	Non	Oui
TNP	CDN	Oui	Oui	Oui	Non	Oui
SOLEIL	Compagnie conventionnée	Oui	Oui	Oui	Oui	Oui

On peut ainsi déjà constater un usage quasi-unanime d'une forme de captation pour les institutions constituant le corpus, avec toutefois une caractérisation assez nette de la captation de spectacle comme outil de travail non-diffusable au grand public. On peut en effet noter que les seules structures interrogées n'ayant capté aucun événement durant la période post-COVID-19 sont les théâtres de l'Hexagone et du Polaris-Corbas. Dans les deux cas, certaines captations de spectacles sont bien réalisées par les compagnies accueillies, mais le théâtre n'intervient que par la mise à disposition de ses locaux, et les enregistrements ne lui sont pas communiqués. Les huit autres établissements procèdent quant à eux tous à des captations de spectacles, en vue d'un usage interne au minimum (cf. Partie 3, II.50B « Qui exploite les captations ? »17). La diffusion à destination du grand public concerne par contre peu de structures. Dans le cas de l'Odéon et du Théâtre du Soleil, cela se traduit par une sélection de captations disponibles en libre-accès à partir d'un site internet dédié (Odéon) ou d'un compte Vimeo (Soleil). Dans le cas de la Comédie Française et de l'Opéra du Capitole, ces diffusions sont plus exceptionnelles et ont lieu dans le cadre d'événements spécifiques ou d'accords passés avec des diffuseurs tels France TV. On peut dès à présent relever que ces cas concernent les structures ayant des activités de production (théâtres nationaux, opéra national en région, et le cas spécifique du Théâtre du Soleil, compagnie détentrice d'un lieu d'accueil et conventionnée par le ministère). A l'inverse, les deux théâtres non-concernés sont des scènes conventionnées, l'une nationale, l'autre régionale. Et, de fait, il semble logique que les partenariats impliquant la diffusion d'une œuvre dérivée d'un spectacle n'impliquent que les structures possédant des droits sur ledit spectacle.

Partie 3

Le fait que trois des personnes interrogées (TNS, Polaris-Corbas et 13 Vents) aient inféré un questionnement portant sur la médiation de ces captations me semble pouvoir s'expliquer de plusieurs manières. Mes deux hypothèses principales sont les suivantes : d'abord, selon les cas, la demande envoyée mentionnait « captations et films de théâtre », ce qui a pu jouer dans l'interprétation qui en a été faite. De la même manière, la mention de la période COVID a pu convoquer le souvenir des diffusions de captations d'archives pour suppléer la fermeture des salles. Notons également que l'échange par mail avec Delphine Pasquali (TNS) a pu jouer dans une interprétation de part et d'autre.

On peut cependant chercher à rapprocher ces résultats de la justification donnée concernant l'absence de pratique décrite. Le Tableau 5 présente ainsi les explications proposées pour le choix du théâtre. Etant donnés certains cas de justification d'une absence de *captations diffusables* plutôt que d'usage de captation, qu'il intègre ou non une adresse au grand public, une dernière colonne a été ajoutée pour indiquer la posture adoptée par la personne répondante, c'est-à-dire si les arguments présentés visaient à expliquer l'usage de la captation comme outil, ou au contraire son absence.

Tableau 5 : Justification des pratiques et posture du répondant

	<i>Enregistrement de captations</i>	<i>Réponse initiale</i>	<i>Diffusion des captations de spectacle</i>	<i>Raisons évoquées pour justifier les pratiques de la structure</i>	<i>Posture adoptée</i>
ODEON	Oui	Oui	Oui	- Décision de l'artiste-directeur	Justification d'usage
TNS	Oui	Non	Non	- Décision de l'artiste-directeur	Justification d'absence d'usage
COMEDIE FRANCAISE	Oui	Oui	Oui	- Outil de travail - Décision de l'artiste-directeur	Justification d'usage
CAPITOLE	Oui	Oui	Oui	- Outil de travail	Justification d'usage
HEXAGONE	Non	Non	Non	- Moyens financiers et techniques - Conception du spectacle vivant	Justification d'absence d'usage
POLARIS – CORBAS	Non	Non	Non	- Moyens financiers et techniques - Conception du spectacle vivant	Justification d'absence d'usage
13 VENTS	Oui	Non	Non	- Moyens financiers et techniques - Conception du spectacle vivant	Justification d'absence d'usage
CITE	Oui	Oui	Non	- Outil de travail	Justification d'usage
TNP	Oui	Oui	Non	- Moyens financiers et techniques - Décision de l'artiste-directeur	Justification d'absence d'usage
SOLEIL	Oui	Oui	Oui	- Outil de travail (artiste-directrice)	Justification d'usage

La première observation pouvant être faite à partir de ce tableau est la corrélation entre une justification d'absence d'usage et une absence de médiation publique de la captation. De fait, comme le note Carine Faucher-Barbier lors de l'entretien réalisé avec elle : « La vidéo est un outil formidable, mais si on le fait, il faut du temps, de l'humain, du budget. »

Partie 3

A l'exception du TNS, chacun de ces cas est associé à une raison relative aux moyens financiers et techniques du théâtre, presque toujours doublée d'une raison artistique, qu'il s'agisse d'une position attribuée au théâtre ou à son directeur plus spécifiquement. L'exemple du théâtre de l'Hexagone est à ce titre exemplaire : les usages de la vidéo pratiqués jusqu'en 2020, enregistrements de tables rondes concernant le spectacle vivant, ont cessé car ils étaient trop coûteux pour le peu de visionnages suscités. Notons par ailleurs que la répartition « conception du spectacle vivant » et « décision de l'artiste-directeur » correspond globalement à la présence d'un artiste-directeur (dans le cas des CDNs et théâtres nationaux) ou non (scène régionale pluridisciplinaire et scène nationale), à l'exception du Théâtre de la Cité et du Théâtre des 13 Vents (CDNs dont les réponses ne mentionnent pas les artistes-directeurs).

Il semble donc y avoir une séparation entre les structures susceptibles de diffusion et celles qui ne le sont pas, notamment liée au coût que représentent les équipements techniques propres à la production d'une œuvre audiovisuelle jugée diffusable.

C. A quoi ressemble l'objet vidéo ?

Ce dernier constat nous conduit naturellement à souhaiter comparer et interroger le matériel dédié aux pratiques de captations dans chaque structure.

1. *Matériel à disposition*

A l'exception de l'Hexagone et du Polaris, chaque théâtre a évoqué la possession d'au moins une caméra de qualité variable mobilisable pour la réalisation de captations à usage interne. Comme on peut le constater dans le tableau ci-dessous [Tableau 6], ces captations consistent de manière systématique en la réalisation de plans fixes, moins coûteux en ressources matérielles et humaines. Ainsi, selon Delphine Pasquali, les enregistrements de spectacles sont le résultat d'une simple caméra fixe que le responsable audiovisuel laisse tourner au fond de la salle durant une représentation, méthode pour le moins économe en moyens. Seul le Capitole opère différemment, par la réalisation systématique à la fois de plans fixes et multi-caméras, en raison d'usages internes nécessitant tantôt les premiers (pour la chorégraphie, les décors ...), tantôt les seconds (costumes, accessoires), qui ont pour atout de permettre l'examen plus spécifique de détails.

Autre élément intéressant, seules trois entités présentes dans le corpus disposent en interne d'une équipe dédiée. Or, il s'agit, outre le cas du Capitole déjà évoqué, des structures proposant d'une forme de diffusion des captations, auxquelles se rattache l'Odéon qui, sans disposer d'un poste en interne dédié recrute de manière systématique depuis plusieurs années un prestataire pour réaliser ses captations d'archives. Car, bien que ces structures investissent dans la diffusion au grand public, le matériel et les compétences décrits ici sont uniquement ceux utilisés pour la captation des objets non-diffusables. Par contre, on note qu'il s'agit une nouvelle fois de l'ensemble formée par les théâtres nationaux et l'opéra, et du cas particulier représenté par le Théâtre du Soleil, pour lequel ce choix semble moins lié à son statut qu'à une approche très particulière de la captation. En effet, puisque la totalité des répétitions de spectacles y est filmée, l'investissement en moyens matériels et humains se justifie amplement.

Partie 3

Tableau 6 : Moyens techniques et humains pour la captation de spectacles dans les structures interrogées

	<i>Moyens techniques</i>	<i>Type de captation interne</i>	<i>Moyens humains</i>
ODEON	Location de matériel (1 caméra 4K)	Plan fixe	Intermittent embauché spécifiquement pour la captation
SOLEIL	- Caméra semi-pro CANON pour les répétitions - Caméra full HD pour les spectacles	Plan fixe	Poste dédié
TNS	1 caméra	Plan fixe	Responsable audiovisuel
COMEDIE FRANCAISE	- Caméra de retour plateau - 2/3 caméras GH5 (équipe numérique)	Plan fixe	Equipe dédiée
13 VENTS	- 1 caméra - Parfois location de matériel extérieur	Plan fixe	Régie vidéo
CITE	1 caméra	Plan fixe	Régie vidéo
CAPITOLE	Plusieurs caméras fixes et pilotables	Plan fixe + multi- caméras	Equipe dédiée
TNP	- 1 ou 2 caméras - 1 téléphone avec appareil photo de grande qualité (service communication)	Plan fixe	Régie vidéo

Enfin, on a cru bon de mentionner dans le tableau deux cas d'équipements spécifiques n'étant pas rattachés à la captation de spectacles mais à celle d'autres productions audiovisuelles réalisées à des fins de diffusion : les caméras GH5 de l'équipe numérique de la Comédie Française, utilisées pour la programmation numérique du théâtre, et le téléphone du service communication du TNP destiné à une communication sur les réseaux sociaux. Ce choix nous semble justifié par le fait qu'il s'agit d'outils qui demeurent à la disposition des théâtres, et que leur acquisition s'est faite dans le cadre de réflexions sur l'usage vidéo nées de la crise COVID-19 (cf. Partie 3 – III.B. « Comment réinventer le théâtre pendant la crise ? »).

2. Les formats vidéo

Les formats employés par les différentes structures sont divers, et n'ont pas nécessairement été communiqués lors des entretiens.

On peut néanmoins distinguer l'investissement dans un format de haute, voire très haute définition (culminant avec le format PRORES 440 LT en usage au Capitole) des enregistrements de qualité moindre. Les seules structures investissant dans une qualité vidéo élevée pour les captations de spectacles à usage interne sont l'Opéra du Capitole, le Théâtre du Soleil et le Théâtre de l'Odéon. En élargissant au matériel audiovisuel n'étant pas spécifiquement destiné à la captation, on peut ajouter à cette liste les caméras GH5 de la Comédie Française, legs de la production

Partie 3

du spectacle *Les Damnés* d'Ivo van Hove, qui est utilisé pour la captation de la plupart des contenus vidéo diffusés dans le cadre de la programmation numérique. On retrouve ainsi les structures précédemment citées.

Par ailleurs, les documents étant amenés à circuler entre différents acteurs (théâtres, compagnies, producteurs, archives), les structures ont été interrogées sur de possibles enjeux d'interopérabilité. Le TNP a ainsi mentionné un unique problème lié à un partage de captation avec un théâtre chinois. Le Polaris mentionne de son côté des problèmes de format assez fréquents lors des envois des compagnies. Au niveau de la Comédie Française, c'est du côté des sociétés de production que peuvent se poser certains soucis, en cas de communication de documents très lourds. Enfin, l'Odéon rencontre des difficultés vis-à-vis du format exigé par les Archives Nationales dans le cadre d'un versement sous forme de SIP sur Vitam. Ces différents exemples concernent des problèmes, rares le plus souvent, dépendant des relations entre différents acteurs intervenant dans l'écosystème de la captation. On peut ainsi inférer des écarts entre les codes propres à chaque type d'acteurs – outre les problèmes impliquant les compagnies, qu'on ne peut pas considérer comme appartenant à une entité unifiée et qui dépendent probablement davantage des compétences propres des individus et du contexte de création des captations.

3. Stockage

Deux principaux supports de stockage sont employés : les serveurs internes et le recours à une plateforme en ligne, tout particulièrement à Vimeo.

Tableau 7 : Modes de stockage des productions audiovisuelles des structures interrogées

	Serveur(s) de la structure	Plateforme de stockage en ligne		Support de stockage complémentaire
		Vimeo	Youtube	
ODEON	X	X		
SOLEIL	X	X		DDE
TNS	X			
COMEDIE FRANCAISE	X			Serveur froid
HEXAGONE			X	
POLARIS - CORBAS			X	
13 VENTS	X			
CITE		X		DDE
CAPITOLE	X			NAS
TNP	X	X	X	
Total	7	4	3	4

Le cas de l'hébergement sur une chaîne Youtube est spécifique à des contenus différents de captations de spectacles. Il s'agit du seul espace de stockage mentionné par le Polaris et l'Hexagone durant les entretiens, sur lequel sont par ailleurs stockés les contenus promotionnels, qui ont par nature une durée d'usage restreinte, mais aussi des contenus à vocation de diffusion dans la durée. C'est le cas de différentes rencontres, notamment les tables rondes filmées dans le cadre du festival EXPERIMENTA jusqu'en 2019, mais aussi des « Récré'à'contes » produites par le

Partie 3

Polaris à l'occasion de la seconde période de la crise COVID-19. Il s'agit de la production audiovisuelle s'approchant le plus d'une captation de spectacle parmi celles des deux théâtres, puisqu'il s'agit de performance oratoire filmée par une équipe de professionnels, avec un matériel technique de qualité, en vue d'une diffusion publique. Ce choix de plateforme permet à nouveau de distinguer les deux théâtres des autres structures produisant des captations de spectacles.

Toutes les autres personnes interrogées, à l'exception du Théâtre de la Cité, ont mentionné un stockage sur le ou l'un des serveurs internes de la structure, y compris, pour la Comédie Française, un serveur froid employé pour limiter la consommation énergétique des captations les moins consultées. Dans le cas de l'Odéon, ce choix a été justifié par la sécurité qu'un tel stockage permettait, thème qui est également revenu lors d'autres entretiens, par exemple ceux concernant le Capitole et les 13 Vents. Aucune des deux structures n'a d'ailleurs mentionné la plateforme Vimeo, unanimement utilisée dans le monde du théâtre pour les partages de liens de captations permis, tout particulièrement, par des possibilités de limitations de l'accès à une vidéo à l'usage d'un lien et d'un mot de passe partageables [Figure 8]. Notons toutefois que le Capitole et la Comédie Française, bien que n'ayant pas mentionné l'outil à des fins de stockage ou de transfert, sont chacun détenteur d'un compte sur la plateforme créé au cours des quatre dernières années.

Figure 8 : Exemple d'accès à une vidéo privée sur Vimeo



Enfin, il faut mentionner l'usage des disques durs externes, qui correspondent à deux situations de poids des données particulièrement important. Dans le cas du Théâtre du Soleil, la captation de l'intégralité de chaque répétition en plus de celles des spectacles implique une quantité impressionnante de fichiers. Ils font donc l'objet d'un tri et d'un montage à l'issue de la création, et sont stockés sur un disque dur externe dédié au spectacle avec l'intégralité des rushs réalisés.

D. Quel vocabulaire est utilisé ?

Comme l'a dit Arthur Lenoir (Comédie Française) durant notre échange, il n'y a pas de terminologie unifiée concernant les captations, du moins au sein des structures du spectacle vivant. L'expression « captation » semble être utilisée et comprise par la majorité des structures interrogées, mais on a déjà pu voir qu'elle peut convoquer des interprétations et des imaginaires différents [Tableau 1]. Or, il semble s'agir de la seule faisant l'unanimité. Au cours des différents entretiens, on

Partie 3

nous a proposé un total de 23 termes différents visant à rendre compte de la diversité d'objets selon des paradigmes différents.

- La provenance : « captation interne », « captation externe »
- L'état d'édition : « master », « rush », « œuvre audiovisuelle », « programme »
- Le format capté : « H264 », « Apple ProRes », « ProRes 422 »
- L'usage : « vidéo de diffusion », « teaser », « trailer », « captation d'archives », « captation pour bande-annonce », « captation de travail »
- Le genre : « film de théâtre », « documentaire », « filmation »
- La complétude : « captation intégrale », « extraits vidéo »
- La taille : « 4 minutes », « capsule vidéo »
- Le contenu capté : « impro », « habillage », « plan large », « plan fixe »

Les usages mentionnés empruntent généralement entre 3 et 6 des termes cités ci-dessus. Il faut par ailleurs noter que les différents services d'une même structure n'utiliseront pas nécessairement le même vocabulaire. Cela était notamment visible dans le cas du Capitole : le responsable audiovisuel a ainsi expliqué avoir mis en place son propre vocabulaire, prenant ainsi le contrepied de celui usité par les sociétés de productions jugé dépassé et peu pratique ; le chargé de production a toutefois repris à son compte ce vocabulaire des sociétés de production, ce qui se comprend par le fait qu'il emploie majoritairement un lexique terminologique concernant la captation lorsqu'il échange avec elles.

Cas intéressant également, la troupe du Théâtre du Soleil n'emploie pas réellement de vocabulaire précis sur le sujet, quoiqu'elle soit à l'origine de la présence du néologisme « filmation » dans notre liste, pour désigner le fait de tourner des vidéos destinées à la production d'un film. Elle est également responsable de l'inclusion du syntagme « impro », généralement employé par métonymie comme substitut de celui de « captation ».

II. L'INSERTION DANS UN ECOSYSTEME ORGANISE

A. Qui réalise la captation ?

Ayant vu de quel matériel disposaient les structures appartenant à notre corpus, il semble judicieux de nous intéresser de manière plus exhaustive aux diverses manières dont s'opère la captation d'un spectacle.

1. *Initier un projet de captation*

L'origine de toute captation de spectacle, de manière similaire à celle du spectacle lui-même, doit être cherchée dans une décision.

a. La double casquette du directeur du théâtre

Comme on l'a vu précédemment, la particularité des théâtres nationaux et des CDN tient à la nomination à leur direction d'un artiste désigné sous le titre de « artiste-directeur » - situation similaire à celle du Théâtre du Soleil, dirigée par l'artiste Ariane Mnouchkine.

Partie 3

Cette spécificité implique l'existence d'une « marge artistique » censée permettre à l'artiste de produire ses propres spectacles au nom de la structure. La programmation de ce type de structure se scinde donc en deux types de spectacles : les productions à la mise en scène desquels préside l'artiste-directeur et les spectacles accueillis, parfois dans le cadre de résidences ou de co-productions.

De ces deux situations différentes découlent deux manières différentes d'appréhender la captation. D'abord au niveau des droits : avec la généralisation de l'outil de captation depuis la fin du XXe siècle, les cessions de droits spécifiques ont été progressivement intégrées aux contrats des comédiens embauchés par les théâtres. Pour reprendre les termes de Carine Faucher-Barbier (TNP) : « On sait gérer les caméras dans la salle, on sait gérer les clauses. » Il est dès lors aisé de procéder à une captation du spectacle, et même nécessaire de le faire. De fait, toutes les structures productrices de spectacles en font des captations, et se limitent le plus souvent à leurs propres productions. Les raisons invoquées, qui seront explorées plus amplement plus bas (Partie 3 – II.B « Qui exploite les captations ? »), regroupent l'archivage (« captations d'archives ») et l'utilisation à des fins de production et de diffusion du spectacle (« captation de travail »), ce qui recoupe à la fois le geste artistique et la construction d'un dispositif communicationnel autour du spectacle.

b. Compagnies accueillies

Les contrats passés pour l'accueil de compagnies diffèrent de ceux signés dans le cadre d'une production. Le spectacle a le plus souvent, hors cas de résidence, été créé en amont de l'accueil, et très souvent filmé au moins partiellement dans le cadre de sa création. Si certains théâtres mentionnent essayer de capter le plus possible, pour archives, ces spectacles également, à l'image du TNP, la plupart d'entre eux déclarent se limiter à leurs propres productions. Le théâtre de l'Hexagone expose d'ailleurs qu'« en général les artistes ne souhaitent pas qu'on filme les spectacles, s'il y a une captation ça vient d'eux », notamment en vue de la création de teasers.

Il faut par ailleurs noter que l'accueil d'artistes diffère de l'accueil d'un spectacle ou d'une compagnie ainsi que des résidences. En effet, le spectacle proposé est alors l'objet d'une collaboration entre l'équipe artistique accueillie et les artistes rattachés au théâtre. En France, de fait, cette situation est particulièrement rare, puisqu'elle implique l'existence d'une troupe permanente rattachée à la structure d'accueil, privilège dont la Comédie Française est le seul établissement public à bénéficier. Elle est donc amenée à accueillir de nombreux metteurs en scène accompagnés de leurs équipes artistiques et, puisque les spectacles produits sont considérés comme des productions de la structure, ils sont systématiquement captés.

Ce modèle se retrouve également au Théâtre du Soleil, qui accueille de manière ponctuelle des metteurs étrangers comme Richard Nelson pour *Notre vie dans l'Art* en 2023 ou Robert Lepage pour *Kanata* en 2018. Si, comme à la Comédie Française, l'une des représentations du spectacle est systématiquement captée, Lucile Cocito explique que l'artiste accueilli peut choisir, ou non, que les répétitions soient filmées comme cela est la coutume pour les créations collectives de la troupe. Il s'agit donc bien d'un outil, qui est en tant que tel mis à disposition sans être imposé.

2. Réalisation interne à la structure

On a décrit précédemment le matériel mobilisable par les structures pour la réalisation de leurs productions audiovisuelles. Il semble cependant nécessaire de

Partie 3

revenir sur les différentes étapes de création de l'objet capté, et sur les compétences qu'elles mobilisent, ainsi que sur l'implication d'intermittents dans le processus.

Une structure souhaitant opérer des captations vidéo sans passer par une société de production se voit présenter trois solutions, comme en témoigne le Tableau 6 : Moyens techniques et humains pour la captation de spectacles dans les structures interrogées Tableau 6 ci-dessus. Elle peut, comme rapporté par des structures telles le TNP, la Cité, les 13 Vents ou le TNS, se reposer sur des agents déjà présents au sein de la structure, notamment le régisseur audiovisuel, qui occupe en premier lieu un rôle dans la réalisation technique des spectacles. Le risque, ici, est celui d'un manque de compétences et/ou de temps, par exemple pour ce qui concerne l'édition, ce qui limite nécessairement la qualité et la richesse de la production vidéo. De fait, dans la plupart des cas, les répondants ont mentionné une caméra laissée autonome dans la salle pour la durée du spectacle, sans apporter davantage de précisions sur la question de l'enregistrement du son, qui semble représenter l'une des problématiques les plus importantes impactant la qualité du produit final (Bouchez, 2007). Notons d'ailleurs que cette problématique se pose jusqu'aux professionnels appartenant aux sociétés de production. Ainsi, l'Opéra du Capital, pour lequel la qualité sonore est un prérequis non-négociable du fait de la nature des spectacles qu'il propose, a précisé tenter généralement de proposer un travail en collaboration sur une même œuvre pour les demandes de diffusions radiophoniques et audiovisuelles, ce qui donne lieu à des accords permettant aux producteurs audiovisuels de bénéficier des enregistrements sonores de qualité supérieure enregistrés pour, notamment, France Musique et Radio Classique.

La deuxième solution consiste, comme le Capitole et le Théâtre du Soleil, à investir dans la présence d'une équipe dédiée en interne, qu'il s'agisse d'une ou de plusieurs personnes, assistée occasionnellement de collègues ou de renforts externes.

La troisième solution, enfin, tient au recours exclusif de ces renforts externes, embauchés sous le statut d'intermittent. Cela permet à la structure de bénéficier des compétences nécessaires à la bonne réalisation de la captation aux seules occasions les nécessitant.

Il faut par ailleurs noter que ces solutions peuvent s'envisager de manière complémentaire. La Comédie Française se repose ainsi sur son propre personnel pour capter les spectacles et une partie de la programmation numérique, mais fait appel depuis 2020 à Clément Gaubert pour réaliser les émissions du « Théâtre à la table ».

3. Les sociétés de production

La plupart des théâtres, s'ils doivent investir dans une captation de meilleure qualité que celle réalisable en interne, préfèrent cependant faire appel à des sociétés de production. Comme mentionné dans la première partie de ce travail (*cf.* Partie 1 – II.A.A. Qu'est-ce que la captation ? »), celles-ci sont susceptibles d'incarner deux rôles dans leurs relations avec les théâtres : celui de prestataire et celui de commanditaire. Or il apparaît nettement, en confrontant les pratiques, que les structures se répartissent en trois groupes.

Les entretiens menés avec le TNS, l'Hexagone, le Polaris et les 13 Vents montrent qu'ils n'entretiennent actuellement aucun lien avec les sociétés de productions. De leur côté, le Théâtre de la Cité et le TNP déclarent faire parfois appel à des sociétés de production en vue de la réalisation de captations de meilleure

Partie 3

qualité, en se reposant sur une liste de contacts peu sujette à évolution dépendant d'un lien de confiance établi avec l'artiste-directeur. Enfin, le Théâtre de l'Odéon, la Comédie Française, l'Opéra du Capitole et le Théâtre du Soleil ont exclusivement mentionné des cas de sollicitations de sociétés de production en vue d'un contrat avec un diffuseur.

Les structures contractant avec des sociétés de production en vue d'une diffusion tierce n'ont pas les mêmes contrats type. S'ils bénéficient tous gracieusement d'une copie de l'œuvre ou des masters à l'issue de la production, leurs statuts et leurs droits diffèrent de manière significative. L'Opéra de Toulouse reste ainsi généralement propriétaire à 30% du programme en tant que coproducteur, mais n'a aucun droit de diffusion dessus. Au contraire, la Comédie Française n'est ni productrice ni coproductrice, mais elle négocie systématiquement la possibilité d'exploiter les masters après une période d'exclusivité de diffusion de 3 ans accordée aux diffuseurs, y compris pour une exploitation commerciale sous réserve de rachat. Quant au Théâtre du Soleil, ses partenariats impliquent généralement la création d'un film se différenciant fortement du spectacle qui en est l'origine, avec un partenariat dépassant la simple coproduction par l'implication de membres de la troupe à l'écriture, la réalisation et/ou direction (*Nos films*, 2021).

B. Qui exploite les captations ?

1. Captation à usage professionnel

a. Valeur marchande

Comme l'expliquait Emmanuelle Enjalbert, directrice de production de la Compagnie des Indes, lors de l'entretien qu'elle nous a accordé, il semble difficile, pour ne pas dire impossible, de faire tourner une production dramatique actuellement sans recourir à l'usage de la vidéo pour le promouvoir auprès des exploitants et du public. C'est ce qui explique les sollicitations de compagnies rapportées par l'Hexagone et le Polaris. Capter un spectacle, dès lors, sert à la fois à créer du matériel promotionnel, notamment des bandes-annonces de la création, *item* devenu commun durant la dernière décennie, et à diffuser les spectacles à d'autres structures en vue d'obtenir un accueil du spectacle.

Une captation peut donc être amenée à circuler entre les structures susceptibles d'accueillir le spectacle en amont d'une représentation, et constituer un véritable argument de vente pour convaincre un exploitant. Le Polaris a ainsi indiqué recevoir des captations intégrales de la part de compagnies dans le cadre de la préparation de la programmation. Elles sont ensuite susceptibles d'être exploitées pour la conception d'un teaser, si celui-ci n'existe pas déjà ou ne convient pas à la structure d'accueil.

Les circulations de documents audiovisuels concernant un spectacle ne se font cependant pas à l'unique destination de potentielles structures d'accueil : celles-ci sont également susceptibles d'en faire usage pour vendre le spectacle à des comités d'entreprise, voire de les faire parvenir à la presse dans le cadre de sa promotion. Notons toutefois que ces pratiques dépendent des habitudes de chaque établissement. Si le Capitole a évoqué ces deux cas d'exploitation à visée commerciale, les 13 Vents sont fermement opposés à ces usages.

Partie 3

b. Valeur artistique

Cette diffusion à d'autres structures peut également être justifiée par des considérations artistiques. Deux enjeux se sont majoritairement dégagés des entretiens menés : préparer le spectacle, d'une part, et assurer sa continuité de l'autre.

Comme on l'a déjà exposé, le Théâtre du Soleil a pour particularité de procéder à une captation systématique de l'intégralité des répétitions participant à la conception d'un spectacle. Cette pratique s'inscrit dans une logique de création collective des œuvres passant par la multiplication d'improvisations exploratoires. Elle provient en fait de la commande par Arte d'un documentaire sur le processus de création du *Tartuffe* réalisé pour les 30 ans du théâtre et confié à Eric Darmont. Le choix de « tout filmer » ne va alors pas de soi, mais répond à une impression de perte d'éléments de compréhension des remarques de la metteuse en scène et, plus globalement, de la continuité de l'acte créateur (Lucet & Proust, 2021). C'est tangentiellement qu'elle devient alors un précieux allié permettant aux membres de la troupe d'évaluer leur travail pour mieux en tirer parti. 30 ans plus tard, c'est à la responsable vidéo qu'incombe la responsabilité d'identifier les scènes à capter au cours des séances de travail. Elle nous a d'ailleurs parlé d'entre 900 et 1000 répétitions filmées pour chaque spectacle, entrecoupées de notes orales d'Ariane Mnouchkine. Un long travail de référencement est ensuite impératif pour permettre à chaque membre de la troupe de retrouver facilement les séquences dont il ou elle a besoin. Il prend la forme d'un tableau d'indexation comportant la référence de la vidéo (sous un schéma de rangement « mois\jour\numéro ») associé aux noms des protagonistes, aux accessoires utilisés, et parfois à d'autres métadonnées telle la durée de l'enregistrement. La méthode rigoureuse décrite par Lucile Cocito encadre donc le travail en création pour en assurer la traçabilité et l'efficacité, procédant de l'archivage à la fois du geste créateur et des formes progressives prises par le spectacle jusqu'à son exposition en représentation.

La vie d'une production théâtrale ne s'arrête cependant pas à la première représentation. Capturer le spectacle au début de sa diffusion permet en effet d'anticiper ses évolutions naturelles, par exemple le remplacement d'un comédien ou une reprogrammation ultérieure, exemple donné par le Théâtre de la Cité. La captation servira alors d'indication artistique permettant une forme de continuité résistant aux aléas entourant la vie du spectacle. C'est notamment le cas à la Comédie Française, qu'Arthur Lenoir dit confrontée fréquemment du fait de sa logique de répertoire à des cas comme ceux décrits précédemment. Le spectacle devient alors, grâce à l'archive, indépendant de la structure et du contexte de sa création. Autrement dit, la captation sert d'outil garantissant au spectacle une identité indépendante de sa matérialité (comédiens, décors, costumes, accessoires) qui permettra plus tard sa reprise, que cela soit dans la même structure ou dans une autre.

Le cas des productions d'opéras présentées par le Capitole pousse cette logique encore plus loin : Pierre-Emmanuel Triffault nous a ainsi expliqué que l'accueil d'une création dans le cadre d'une tournée se fait par l'adaptation complète de tous les éléments du spectacle avec les artistes rattachés à la structure d'accueil. Le lien entre la création d'origine et cette même création importée dans une nouvelle structure ne peut alors se faire que grâce aux captations de la première production, raison pour laquelle le Capitole impose l'enregistrement concomitant de plans larges

Partie 3

et de plans rapprochés, qui serviront respectivement aux danseurs et aux décorateurs ou aux costumiers et accessoiristes.

2. Captation à usage patrimonial

L'usage de l'expression « captations d'archives », qui a été la plus utilisée dans l'ensemble des entretiens menés, démontre une perception forte de la captation de spectacle comme forme d'archives audiovisuelles. De fait, comme on l'a vu dans le Tableau 3, près de la moitié des structures interrogées comprennent un centre d'archives dédié. Par ailleurs, sept des huit structures conservant des captations de spectacles déclarent les communiquer selon certaines conditions.

Pour les structures dont dépend un centre de documentation, le traitement des demandes de communication d'archives audiovisuelles incombe naturellement à la personne en charge de celui-ci. S'il n'a pas été possible de rencontrer la bibliothécaire en charge de la bibliothèque-musée de la Comédie Française, on sait toutefois que les communications d'archives se font sur place et sur rendez-vous, et que peuvent en bénéficier professionnels du spectacle, professionnels de la recherche et étudiants, ainsi qu'iconographes, journalistes et spécialistes de théâtre sous réserve de justifier d'une recherche nécessitant l'utilisation des collections de la bibliothèque. La médiathèque de l'Odéon et le centre de documentation du TNS, selon les mêmes modalités, accueillent toute personne cherchant des informations disponibles dans les fonds conservés. Le visionnage des captations se fait alors sur le matériel mis à disposition au sein du service, ce que nous avons pu expérimenter directement il y a quelques années à l'Odéon.

Dans la même logique, Lucile Cocito évoque pour Théâtre du Soleil la mise à disposition d'un espace de travail à disposition des personnes en faisant la demande, qui sont notamment des étudiants, pour qu'elles puissent utiliser les disques durs servant de supports aux archives audiovisuelles. Il arrive aussi que soit ouvert de manière exceptionnelle un accès au drive sans possibilité de téléchargement, si par exemple un enseignant demande à pouvoir faire travailler ses élèves sur un spectacle.

Du côté du TNP, Sidonie Fauquenois a expliqué qu'aucun accueil au sein de la structure n'est possible du fait d'un problème de place. Elle envoie donc les documents au demandeur selon deux modalités : en cas de requête pour une exploitation durable, à laquelle s'appliquerait le droit d'auteur, elle conditionne la communication à la présentation d'une autorisation écrite du metteur-en-scène ou des ayants-droits, en proposant une mise en contact si cela lui est possible ; pour les cas d'usage unique, notamment dans un cadre d'enseignement, de recherche, elle demande simplement une note de confiance engageant le demandeur à ne pas utiliser le document à d'autres fins que celle présentée dans la demande.

Les théâtres de la Cité et des 13 Vents, quant à eux, ont confirmé qu'il leur arrive, malgré l'absence de centre de documentation et de personnel dédié, d'envoyer des archives audiovisuelles à des chercheurs, professeurs ou étudiants qui en feraient la demande, quoique Sophie Pujadas (13 Vents) ait modéré sa réponse : puisque les archives numériques de la structure sont confiées à l'association des Archives du Spectacle, les demandeurs seront la plupart du temps renvoyés vers elle.

Le Capitole, enfin, ne peut se permettre de proposer une communication de ses archives avant qu'elles ne fassent l'objet d'un versement. Pierre-Emmanuel Triffault nous a ainsi expliqué que le service audiovisuel est, en l'absence d'un centre de documentation, responsable de ces captations. Or l'espace comme le temps manquent pour permettre les consultations, et il est interdit de les faire sortir du fait des questions de droit et de la

Partie 3

nécessité qui en découle de contrôler tout ce qui est fait des documents audiovisuels produits.

3. Captation à usage public

Le choix de la diffusion d'un document audiovisuel au public, *a fortiori* lorsqu'il est question d'une captation de spectacle, peut soit s'effectuer de manière directe, soit passer par des diffuseurs. Il est intéressant de constater que les structures ayant le plus intégré la médiation de captations de spectacles au public dans leurs pratiques [Tableau 4] sont aussi celles qui sont les plus concernées par les diffusions dépendant d'autres acteurs. Ainsi, le Théâtre de l'Odéon a ouvert, en 2021, une vidéothèque sur laquelle sont diffusés chaque année en accès libre deux ou trois de ses productions. La Comédie Française, de son côté, commercialise depuis longtemps les captations des spectacles enregistrés par les sociétés de production qui la sollicitent, selon les clauses mentionnées en Les sociétés de production Quant au Théâtre du Soleil, il a rendu public au début de la crise Covid-19 les captations de ses créations et les films coproduits avec Bel Air et ARTE à partir de ses spectacles, sans en verrouiller à nouveau l'accès par la suite.

Concernant le Capitole, il est intéressant de mentionner la diffusion en direct de La Traviata exceptionnellement organisée sur la place du Capitole en avril 2023. Pierre-Emmanuel Triffault s'est servi de cet exemple pour nous expliquer la différence de gestion des droits selon le fait que la diffusion se fasse de manière directe ou par l'intermédiaire d'une société de diffusion. En l'occurrence, cet événement a impliqué la signature d'un avenant avec les musiciens et le versement d'une prime à tous les artistes, mais les techniciens ayant réalisé la diffusion n'avaient aucun droit sur elle. Les archives internes, ici la captation filmée par l'équipe audiovisuelle et retransmise en direct sur la place, sont en effet la propriété du Capitole et ne peuvent faire l'objet d'un commerce, puisque celui-ci est un établissement public. Au contraire, lorsque qu'une société de production capte un spectacle, il s'agit d'un producteur externe, qui peut alors vendre le medium à un diffuseur tierce à un prix conséquent, ce qui donne lieu à une contribution reversée à l'Opéra qui peut ensuite être répartie entre les agents.

Notons par ailleurs que, les diffuseurs mentionnés, essentiellement France Télévisions et ARTE, se répètent entre les établissements. En l'absence de données concernant la diffusion de spectacles captés dans des théâtres privés, il est cependant difficile de déterminer s'il s'agit des entités les plus actives dans ce domaine ou s'il faut y lire un effet d'attraction entre structures publiques.

C. Le rapport aux institutions

1. Les versements

Le *Code du Patrimoine* français prévoit une obligation de versement de l'ensemble des archives produites par les établissements publics (Article L211-4) ou à vocation de service public (Article L131-2), au terme de leur durée légale d'utilisation, à un service d'archives publiques. Il peut par ailleurs sembler utile de préciser que cette obligation concerne autant les archives sur support analogique que les archives numériques, ce qui implique donc non seulement les captations les plus anciennes stockées sur des supports type Betacam, bobine, cassette etc., mais également leur forme actuelle hébergée sur des plateformes numériques, qu'il s'agisse d'un intranet ou d'un réseau social (cf. Tableau 7 p.45). Il a donc semblé

Partie 3

pertinent d'interroger les différentes structures au sujet de leurs pratiques de versement, puis de les confronter aux indications apportées par Sandrine Gill, responsable de fonds audiovisuels aux Archives Nationales, concernant le dépositaire de référence pour l'archivage définitif de chacune des structures, conformément aux articles R212-8, R212-57 et R212-62 du Code du Patrimoine [Tableau 8].

Tableau 8 : Confrontation des versements opérés par les structures sollicitées et les préconisations de la Mission Archives du Ministère de la Culture

	Type	Archives concernées par un ou plusieurs versements	Institution destinataire du ou des versements	Institution dont dépendent réglementairement les versements
ODEON	Théâtre national	Toutes les captations sauf vidéothèque	Archives Nationales	- Archives Nationales - Dépôt légal : BnF
TNS	Théâtre national	Toutes les captations	INA – par convention avec les Archives Départementales	Archives Départementales d'Alsace – par convention dérogatoire
COMEDIE FRANCAISE	Théâtre national	Discussion en cours pour verser l'intégralité des contenus diffusés durant le confinement (des discussions portent sur la taille des contenus concernés). [Dépôts massif de 2013 et 2017 non-mentionnés par l'interrogé]	- Départements des Arts du Spectacles de la BnF - L'INA revendique également un dépôt dans le cadre d'un partenariat	- Archives Nationales - Dépôt légal : BnF
CAPITOLE	Opéra national en région depuis 2023, opéra municipal auparavant	Versements physiques après numérisation de 1970-2010 ; discussions à reprendre pour la transmission des fichiers numérisés.	Archives municipales de Toulouse	Archives Nationales
HEXAGONE	Scène nationale	Non	Non	Archives Nationales
POLARIS – CORBAS	Scène régionale	Non	Non	Archives Départementales
13 VENTS	CDN	1. Archives analogiques uniquement (<i>a priori</i>) 2. Archives numériques	1. Archives Départementales de l'Hérault 2. Association Les Archives du Spectacle	Archives Départementales
CITE	CDN	Non	Non	Archives Départementales
TNP	CDN	Toutes les captations	INA	Archives Départementales
SOLEIL	Compagnie conventionnée	Captations de spectacles et sélection de captations de répétitions	Départements des Arts du Spectacles de la BnF	Dépôt légal : BnF

Les résultats exposés ci-dessus démontrent que les pratiques de versement posent très concrètement la question de la perception de l'objet capté. En effet, comme le soulignent Sandrine Gill et Emeline Levasseur (2023), l'archivage de

Partie 3

ressources audiovisuelles dépend à la fois des organismes d'archivage publics et des organismes mandatés au titre du dépôt légal, c'est-à-dire la Bibliothèque Nationale de France (BnF)², l'Institut National de l'Audiovisuel (INA)³ et le Centre National du Cinéma (CNC)⁴. En d'autres termes, il faut distinguer les captations considérées comme archives produites dans le cadre des missions de l'établissement et celles constituant une production à part entière, qui seront donc concernées par le dépôt légal. En d'autres termes, l'archivage de l'objet vidéo diffère selon qu'on le considère comme une trace ou un objet indépendant.

Si l'on se réfère au critère de publicité de l'objet audiovisuel mentionné dans les articles R132-17 et R132-34 du Code du Patrimoine, on peut établir une distinction entre les « captations d'archives » ou « de travail », relevant des institutions d'archivage, des captations à usage externe, qu'elles soient publiques (mises à disposition à titre gracieux) ou semi-publiques (dépendant d'une diffusion ponctuelle et/ou payante). Dans le premier cas, elles semblent devoir faire l'objet d'un versement par la structure théâtrale à la BnF ; dans le second cas, le type de diffusion doit permettre de déterminer si le producteur ou le diffuseur doit le verser à l'INA – ou au CNC dans le cas des diffusions de Pathé Live, suivant l'article R132-26, puisqu'elles ont normalement lieu dans une salle d'exploitation cinématographique. L'exemple du Théâtre de l'Odéon, dont la politique de versements a récemment été revue par un groupe de travail à l'initiative de la Mission Culture du SIAF, est à ce titre éclairant : les Archives Nationales se sont ainsi positionnées pour l'archivage définitif des captations à l'exception de celles diffusées au grand public *via* la vidéothèque, puisque celles-ci relèvent du dépôt légal exercé par la BnF.

Pour autant, la répartition des prérogatives de chaque institution est dans les faits plus poreuse. Juliette Caron m'a ainsi expliqué que l'Odéon, confronté à la nécessité de numériser ses archives audiovisuelles, a signé une convention de dépôt légal de ses captations avec l'INA en 2006, avant de mettre fin au partenariat vers 2019 du fait des sommes importantes demandées pour que l'Institut poursuive l'hébergement. La BnF a alors proposé de récupérer ce fonds, donnant lieu en 2020 à une nouvelle convention – et une re-numérisation intégrale du fonds du fait d'un changement de critères depuis la première opération effectuée par l'INA. Or, quelques années plus tard, ce sont les Archives Nationales qui ont revendiqué ce fonds au titre de l'Article R2012-8 du Code du Patrimoine, marquant le début d'un chantier de collecte d'archives audiovisuelles encore en cours actuellement. La Mission Culture du Service Interministériel des Archives Publiques (SIAF), en cette occasion, a entamé une phase de reprise de contact avec les théâtres nationaux « pour relancer la prise en compte de l'archivage », selon les termes de Julie Wanneque,

² Article R132-17 : « Les documents multimédias, quels que soient leurs support et procédé technique de production, d'édition ou de diffusion, sont déposés à la Bibliothèque nationale de France dès lors qu'ils sont mis à la disposition d'un public. »

³ Article R132-34 : « Les documents audiovisuels et sonores mentionnés aux articles R. 132-35 et R. 132-36 sont déposés à l'Institut national de l'audiovisuel dès lors qu'ils font l'objet d'une diffusion par les services énumérés ci-après qui mettent à la disposition directe du public leurs programmes : 1° Les services de télévision établis en France au sens des articles 43-2 à 43-6 de la loi du 30 septembre 1986 [...], 2° Les services de radio, [...] 3° Les services de médias audiovisuels à la demande diffusés par voie hertzienne terrestre. »

⁴ Article R132-26 : « Les documents cinématographiques destinés à une première exploitation en salle de spectacle cinématographique, dès lors qu'ils ont obtenu le visa d'exploitation cinématographique prévu à l'article L. 211-1 du code du cinéma et de l'image animée, sont soumis à l'obligation de dépôt légal dans les conditions fixées par la présente section. »

Partie 3

membre de la Mission contactée à ce propos, qui précise la dimension progressive de cette entreprise du fait des moyens alloués à celle-ci.

Notons cependant que les écarts entre les pratiques rapportées et le cadre réglementaire indiqué dans la dernière colonne du Tableau 8 ne sont pas nécessairement le fait d'une erreur commise par les structures ou les dépositaires. En effet, l'Article R212-12 du code du patrimoine prévoit la possibilité d'une dérogation à l'obligation de versement dans un dépôt d'archives, conditionnée par la signature d'une convention entre l'administration des archives et le service ou l'organisme intéressé. C'est à ce titre que le TNS, malgré son statut de théâtre national, a pu bénéficier d'une convention dérogatoire avec les Archives Nationales afin de travailler avec les Archives Départementales d'Alsace, puis d'une nouvelle convention avec ces dernières pour opérer des versements à l'INA, ce qui a permis la numérisation des captations sur support analogique, grâce à un matériel dont les Archives Départementales étaient dépourvues. Cette expertise conduit d'ailleurs la structure à bénéficier de nombreux dépôts dépassant ses prérogatives. Autre exemple le changement de statut du Capitole à la suite d'une longue tradition de versements aux archives municipales pose la question de la gestion d'un fonds ouvert, c'est-à-dire ayant vocation à être enrichi par des versements futurs.

Enfin, il faut dire un mot des cas des structures conventionnées. La circulaire de tri AD 99-2 émise par le Ministère de la Culture le 30 décembre 1999, toujours en vigueur à ce jour, rattache explicitement aux archives publiques les archives produites par tout théâtre public. De fait, scènes nationales et régionales sont donc concernées par l'obligation de versement et l'interdiction de destruction d'archives en l'absence de validation donnée en amont par un archiviste investi d'un rôle de contrôle scientifique et technique. Cette obligation n'est cependant pas corrélée à l'existence d'une convention, mais plutôt à l'attribution du label rattachant la structure à la sphère du théâtre public. Le Théâtre du Soleil, situé « à la confluence du public et du privé » en tant que compagnie indépendante, n'est donc concerné par une obligation de versement qu'au titre de sa propre conscience de la valeur de ses archives, et est donc libre d'en faire don au dépositaire de son choix.

Si l'on revient, ces précisions apportées, au Tableau 8, on peut chercher à distinguer les théâtres selon, d'une part, leur perception du document capté telle qu'a été présentée la question plus haut, et d'autre part selon leur perception plus globale de leur historicité. Dans le cas du TNP, notamment, une nette coupure s'exprime entre les archives, soit versées aux Archives Municipales de Villeurbanne, soit données au Département des Arts et Spectacle de la BnF dans le cadre de la constitution de fonds spécifiques aux figures d'artistes, et non à un fonds dédié au TNP, et de l'autre les documents audiovisuels versés à l'INA parce qu'audiovisuels. L'objet capté est dès lors désolidarisé des archives pour être considéré comme un objet vidéo indépendant, malgré une qualité non-professionnelle et l'absence générale de diffusion qui en est faite ; peut-être aussi cette dissociation a-t-elle à voir avec la déstructuration du fonds : puisqu'une séparation entre les archives dépendant d'une figure d'artiste-directeur et celles rattachées plus spécifiquement au TNP est opérée, il est possible que le dépôt à l'INA soit conçu comme complémentaire du dépôt aux Archives Municipales, moins outillées pour la réception de documents audiovisuels au moment des derniers versements. En tous cas, ce traitement spécifique tient d'une perception de l'objet par son support plutôt que par son contenu.

Autre cas d'école, celui de la Comédie Française. Plusieurs dépôts massifs d'archives audiovisuelles ont été initiés à destination de la BnF en 2013 puis 2017,

Partie 3

dans le but d'une numérisation et d'une conservation pérenne des supports analogiques. Ils se sont cependant effectués dans le cadre d'une simple convention de dépôt, et la mention « La Comédie Française demeure seule propriétaire des supports matériels et des droits intellectuels qui leur sont attachés » a même été indiquée dans la description du fonds (Bibliothèque nationale de France, 2019). De fait, au regard de l'archivistique, on pourrait arguer d'un statut d'archives intermédiaires puisque les captations, qui couvrent une période d'activité du théâtre courant de 1910 à 2013, sont censées permettre la reprise d'une pièce de répertoire. Les actions de et autour de la bibliothèque-musée tendent néanmoins à pointer une forme de volonté de gestion propre de l'ensemble des archives de l'institution, sans que les documents audiovisuels ne soient exclus de cette ambition – notons ici qu'Arthur Lenoir, qui a témoigné durant l'entretien de la forte sensibilité à l'histoire de la structure et la manière dont ses acteurs présents en incarnaient la continuité guidant les décisions de l'administration actuelle, a qualifié ces captations de « trésors ».

2. La numérisation

La conscience de la valeur de ces archives est également visible dans le fait que la nécessité d'une numérisation des documents vidéo conservés sur support analogique constitue l'un des principaux moteurs du versement à la BnF et à l'INA mentionné par les interrogés. Si les fonds audiovisuels des structures peuvent être très anciens, elles sont rarement outillées pour réaliser ce genre d'opération, et la décision la plus raisonnable semble donc de réaliser un dépôt en échange de l'acquisition d'une copie numérique des captations.

Pour le Capitole, cependant, c'est l'inverse qui s'est produit : le service audiovisuel s'est chargé de la numérisation en amont du versement, et c'est lui qui prévoit le dépôt complémentaire des copies numériques. Encore une fois, on constate que le besoin de documents d'une qualité qui soit la meilleure possible distingue l'opéra des structures dramatiques.

3. L'envers du rapport de l'IGAC : l'absence d'incitations et de financements

Interrogées sur l'existence d'incitations à la captation, que ce soit par les pouvoirs publics ou d'autres acteurs, la totalité des interrogés a répondu par la négative. Les projets, lorsqu'ils existent, proviennent toujours de la structure elle-même. De la même manière, le seul financement public spécifiquement associé à une opération de captation mentionné lors des entretiens concerne l'enregistrement, non d'un spectacle, mais de l'émission des « 13 minutes aux 13 Vents », réalisée avec un soutien annuel de l'ONDA depuis 2022 en prolongation du programme « Echo des 13 Vents » diffusé entre le 9 mai et le 14 juin 2021.

Hormis ce projet très spécifique, qui consiste en une série de capsules vidéo présentant les coulisses des productions du théâtre, aucune subvention publique n'a été spécifiquement accordée en tant qu'aide à la captation de spectacles ou à la production audiovisuelle d'une manière plus large. Lionel Hiver (Capitole) et Arthur Lenoir (Comédie Française) signalent cependant tous deux que le modèle de soutien le plus propice à la captation est le mécénat, celui-ci se prêtant plus facilement à un financement dépendant d'un projet particulier, notamment audiovisuel. Quant aux dotations plus globalement, Arthur Lenoir, sans pouvoir l'affirmer, suppose que les efforts de programmation numérique exceptionnels de la Comédie Française,

Partie 3

notamment durant la période COVID-19, ont eu un impact dans la décision des deux petites revalorisations du budget de 1-2% accordées ensuite après de nombreuses années de stagnation.

III. L'EFFET COVID-19

Ayant analysé les réponses des structures de notre corpus concernant leurs pratiques actuelles en matière de captations, il nous reste à traiter l'hypothèse d'une influence de la pandémie de Covid-19 sur leur adoption. On s'appuiera pour ce faire sur une analyse des publications Facebook de chacune d'elles, selon la méthode décrite dans le chapitre précédent (Partie 2 – III. B. L'entretien semi-directif au cœur de la démarche »).

A. Quelles initiatives ?

1. L'invention de nouveaux programmes

La plupart des personnes interrogées ont mentionné au cours de l'échange au moins un projet inédit ou réalisé sous une forme inédite durant la période de crise. Pour la Comédie Française, il s'agit sans conteste de la création du programme « La Comédie continue, encore ! », repris en novembre 2020 sous le nom de « Comédie d'Automne ». Conçu comme une webTV à part entière, il consistait en un enchaînement d'émissions diverses (questions-réponses, conseils de lecture, présentation de métiers, présentations de mises en scène, préparation au baccalauréat) et de captations d'archives ou professionnelles, diffusé chaque jour de 16h à 00h. Sous sa forme plus légère reprise lors de la seconde fermeture des théâtres, les émissions les plus emblématiques sont « Quelle Comédie ! », les « Théâtre à la table » et le relais-lecture de la *Recherche du Temps Perdu*.

L'Odéon se spécialise de son côté dans la diffusion de captations avec le programme « Théâtre et Canapé », puis se concentre, durant la deuxième période, sur des séries successives d'entretiens et de productions documentaires autour de spectacles, tout en participant au festival en ligne *Stories from Europe*.

Le Capitole, dans cette même lignée, propose également des entretiens autour de productions, ainsi que plusieurs *livestreams* retransmis sur Facebook.

Le Polaris de Corbas, lui, se distingue par l'émission de la *Newsletter Cocoonfinée*, puis, début 2021, par la captation et la diffusion des « Récré'a'Contes », prolongation de l'intervention de conteurs dans des classes des écoles de Corbas.

Au TNP, dans le cadre des célébrations du centenaire de la création de la structure, reportées d'un an à l'annonce du confinement, le théâtre se concentre sur la médiation de son théâtre. Ses faits d'armes comportent ainsi une importante collaboration avec la Maison Jean Vilar et la création d'une série de capsules vidéo « Voyage dans le temps ». Il fait également partie des structures cherchant à donner à voir l'activité du théâtre durant sa fermeture.

Au Théâtre de la Cité, si les initiatives courtes se sont multipliées, c'est l'adaptation du spectacle *Insoutenables longues étreintes* en websérie qui semble la plus marquante. Présentée par Galin Stoev, directeur du théâtre, dans les termes suivants : « ce n'est pas tout à fait une captation, ce n'est pas non plus un film, c'est un monstre entre les deux » (Gadea, 2021), elle est le fruit d'une collaboration entre

Partie 3

l'artiste-directeur, des étudiants de l'ENSAV (Ecole nationale supérieure d'audiovisuel de Toulouse) et France 3 Occitanie et a été saluée par la presse pour son innovation formelle (Gadea, 2021).

Le Théâtre des 13 Vents a de son côté également cherché à « inventer un nouveau format vidéo », qui lui a permis de « se poser de façon plus sérieuse la question de ce qu'est le théâtre » *via* l'interrogation des équipes artistiques répétant dans ses murs au sujet de leur conception de leur propre geste de création (jeu, décors, mise en scène ...).

Quant au TNS, il a créé des rendez-vous réguliers avec son public en s'appuyant sur l'école qui lui est attachée et sur ses artistes associés. Ainsi, le programme #TNSchezVous a pu proposer des « mises en voix », c'est-à-dire des captations sonores de textes sélectionnés par le Comité de Lecture du Théâtre, mais aussi des partages d'archives photographiques et textuelles ou de témoignages de spectateurs et d'artistes, entre mars et juillet 2020. Lors de la seconde fermeture des établissements culturels, le théâtre a par ailleurs produit différentes capsules audiovisuelles sur ses activités « en coulisses », de la même manière que le TNP.

L'ensemble des structures décrites ici a proposé des projets artistiques différents entre le premier temps, d'une durée d'un peu plus d'un mois de confinement strict, et le second temps plus long de séparation entre les artistes, pouvant accéder aux plateaux, et le public devant lequel les portes des établissements ne pouvaient s'ouvrir. Ces deux dynamiques très différentes en termes de durée, de possibilités d'action et de possibilités de planification ont donc entraîné différents modes de réinvention du lien entre organisations artistiques et public.

De leur côté, le Théâtre du Soleil et l'Hexagone n'ont pas appréhendé les événements de la même manière. Le Théâtre du Soleil, qui entamait au moment du premier confinement la création de son nouveau spectacle, a ouvert au public un accès à la plus grande partie de ses captations et films de spectacles sur la plateforme Vimeo, et s'est concentré sur son travail de création. Au théâtre de l'Hexagone, les deux phases de la crise ont été couvertes par une forme de continuité des activités de médiation prévues indépendamment de la crise. Pour la première période, cela a surtout consisté en la diffusion des captations de tables rondes AI LAB produites dans le cadre du festival EXPERIMENTA – il s'agissait de la dernière édition filmée. Ils ont ensuite essentiellement communiqué sur la conduite de missions hors les murs, notamment dans le cadre des projets Arts et Sciences menés avec le festival EXPERIMENTA et l'Université Grenoble Alpes. Dans les deux cas, la période de crise n'a pas été la source d'une recherche de nouvelles pratiques, mais davantage l'objet d'une tentative d'adaptation des pratiques habituelles au contexte, ce qui n'a évidemment pas empêché les deux théâtres de prendre position à plusieurs reprises au sujet de la gestion par le gouvernement des impacts de la pandémie sur le secteur culturel.

2. Deux confinements de la culture aux effets radicalement différents

La présentation de ces différentes initiatives laisse apparaître des tendances conjointes. Le premier réflexe des structures, à l'annonce du premier confinement, semble généralement être la mobilisation de ressources préexistantes à médiatiser, voire remédiatiser. Cela se comprend aisément par le temps nécessaire à l'imagination de la création de nouveaux contenus et à l'organisation de leur

Partie 3

réalisation. C'est dans ce contexte que semble sollicitée la plus grande part des archives mises en avant, qu'il s'agisse de photographies, de témoignages, ou d'anciennes productions, dont des captations de spectacles, qui pour la plupart n'étaient pas destinées à cet usage. Juliette Caron déclare à ce propos que la diffusion de ces productions audiovisuelles avait fait prendre conscience aux agents à la fois de leur envie de maintenir un lien avec le public par la mobilisation de ces archives et de la qualité insuffisante de celles-ci pour y parvenir. Nonobstant, cette frénésie de partages et de communications a bien fait effet, et c'est également vrai, voire plus, dans le cas de la Comédie Française, qui a rapidement rassemblé un très grand nombre de spectateurs autour de ses programmes. Les émissions du premier confinement étaient pourtant le produit d'un bricolage, tant au niveau des interventions des membres du théâtre, qui se filmaient chez eux avec les moyens dont ils disposaient que pour les captations, rarement de bonne qualité. Elles ont d'ailleurs été systématiquement supprimées de la chaîne Youtube du théâtre après la fin de leur diffusion, quoique précieusement conservées en interne.

Cette mobilisation des archives s'articule également à une tendance à solliciter la mémoire du public pour inciter au partage de souvenirs communs, par exemple d'un spectacle marquant des saisons précédentes. Si d'autres thèmes sont abordés, telle la préparation du baccalauréat ou les métiers du théâtre, cette période donne l'impression d'une communauté virtuelle au regard tourné vers le passé. C'est d'ailleurs la période où les expressions « monde d'avant » et « monde d'après » ont fait leur apparition.

Les choses évoluent après la seconde fermeture des établissements culturels. Durant cette seconde période de crise, les propositions se concentrent davantage sur des propositions innovantes que sur une nouvelle mobilisation d'archives. Les infrastructures étant accessibles à ceux qui y travaillent, il devient véritablement possible de construire de nouvelles médiations, comme la web-série du Théâtre de la Cité, l'« Echo des 13 Vents » et les « Récré'à'Contes », ou de s'essayer au *livestream*. La période est également plus longue et les multiples moments pendant lesquels les réouvertures génèrent une frustration que l'on peut voir augmenter progressivement à travers les successions d'éditos et de tribunes individuels ou collectifs publiés sur les différents comptes, jusqu'à exploser à travers le mouvement « Le printemps est inexorable », mobilisation à laquelle participe la totalité du corpus à l'exception de la Comédie Française et du Capitole.

Ainsi, autant le premier confinement semble pouvoir être synthétisé par l'image d'un regard anxieux tourné vers le passé, autant la seconde période de fermeture semble résolument marquée par une anticipation de l'avenir, c'est-à-dire de la réouverture des salles de spectacle. La mobilisation-même des archives change alors de signification. Le TNP, qui devait comme on l'a dit célébrer le centenaire de sa création en 2020, a repoussé les opérations de communication qu'il avait prévues pendant toute la durée du premier confinement, se contentant de 5 publications de photographies issues de ses fonds d'archives. En janvier 2021, cependant, il multiplie les communications sur le sujet, ressuscite *Bref !*, l'ancienne revue historique du théâtre, et publie plusieurs séries de contenus vidéo au sujet du TNP, de Jean Vilar ou du quotidien entre ses murs.

3. La vidéo génératrice de proximité

En l'absence de contacts directs passant par la fréquentation *in situ* des salles de spectacle, c'est sur internet qu'a dû se réinventer une forme de présence

Partie 3

distanciée des structures. Ce maintien du lien avec le public s'est opéré *via* plusieurs outils utilisés de manière complémentaire, notamment les réseaux sociaux et les newsletters.

Deux tendances simultanées sont observées par les différentes personnes interrogées travaillant dans les services liés à la communication. Arthur Lenoir (Comédie Française), notamment, a évoqué à la fois l'émergence d'une meilleure compréhension de l'importance de la présence de la structure sur les réseaux sociaux et un effet de poussée de ceux-ci vers les contenus multimédia, impression partagée par Carine Faucher-Barbier (TNP). De fait, un certain nombre des contenus produits durant la période ne sont accessibles qu'à travers les documents multimédias associés aux comptes Facebook des structures. C'est notamment le cas des « Echo des 13 Vents ».

De fait, ce constat est partagé par l'ensemble des interrogés : l'« invention de nouvelles pratiques » est passé par le fait de développer et d'« interroger l'outil vidéo » (Manuel Ruffié et Fanny Bertier, Théâtre de la Cité). Au-delà de la captation, c'est l'usage d'une médiation par l'interface audiovisuelle qui joue sur la création d'une forme de proximité par l'imposition d'une perception visuelle choisie par le cadreur (Beuparant, 2020). On a donc pu voir se développer toute une série de capsules vidéo, qu'il s'agisse de recommandations de lectures, voire de relais de lecture, de présentations des métiers du théâtre. Il s'agit d'une forme de mise en scène de la proximité, *via* des dispositifs d'adresse spécifiques, qui viennent renforcer une proximité déjà présente du fait de l'entrée dans l'intimité des spectateurs, qui visionnent les vidéos depuis chez eux. D'ailleurs, Carine Faucher-Barbier l'a dit explicitement, ce qui marche le mieux, ce sont les vidéos filmées par téléphone, notamment dans les coulisses du théâtre, c'est-à-dire l'accès, grâce à un médiateur en apparence amateur à faible distance sonore et/ou visuelle, à une réalité d'ordinaire inaccessible.

Le *livestream* joue également sur une forme de proximité, cette fois-ci inverse, puisqu'au lieu d'impliquer l'entrée du spectateur dans l'intime de la structure, elle apporte le spectacle dans l'intimité de celui-ci. L'effet produit est cependant moins frappant, du fait d'une adresse collective à un public. Les spectateurs, même en présence d'outils tels un chat en temps réel, peinent à reconstruire une expérience communautaire, et le lien avec les performeurs se distend d'autant plus que ceux-ci jouent devant une salle vide. C'est d'ailleurs ce à quoi Stéphane Braunschweig fait référence lorsqu'il déclare :

« On me demande parfois pourquoi nous ne diffusons pas les représentations en streaming. Je suis un fervent partisan des captations de spectacles et de leur diffusion par internet lorsque celles-ci ont été réalisées en public et avec tout le soin requis. Mais lorsqu'il s'agit de nouvelles créations, de spectacles qui n'ont pas encore eu leur première rencontre avec le public, ni la possibilité de s'épanouir sous son regard, je considère qu'il n'est pas souhaitable de les « achever », au double sens du terme, de cette façon. » (Odéon - Théâtre de l'Europe, 2021)

Une anecdote évoquée par Pierre-Emmanuel Triffault (Capitole) peut permettre de mieux comprendre cette position. Lors de la diffusion en direct d'un ballet durant la période, le Théâtre du Capitole a choisi de diffuser des applaudissements pré-enregistrés à la fin, déstabilisant ainsi le public à distance. Toutefois, malgré la distanciation générée par le rétrécissement de la dimension d'expérience collective, le constat demeure celui d'un « enthousiasme émouvant » (Pierre-Emmanuel Triffault) des spectateurs face à l'alternative proposée en

Partie 3

l'absence d'une réouverture des salles. De quoi conclure, avec Lucille Cocito : « Il vaut mieux [une diffusion audiovisuelle] que rien, mais le spectacle vivant doit rester vivant. [...] Rien de tel qu'une salle, où on est entre spectateurs et spectatrices, face à des acteurs actrices. Pour moi l[e] théâtre, ce n'est pas seulement dans le regard, c'est dans la sensation, c'est dans les énergies, dans la transmission de quelque chose. »

4. La mobilisation des réseaux de partenaires

L'analyse des publications Facebook de chaque théâtre entre le 9 mars 2020 et le 9 juillet 2021 montre une nette dynamique de partenariat dans la plupart des structures du corpus, à l'exception notable du Théâtre du Soleil, dont les 8 publications ne semblent pas pouvoir être considérées comme représentatives de l'activité de la structure durant la période. Ces partenariats s'expriment principalement de quatre manières : (1) les partenariats dans le cadre de missions de médiation culturelle, (2) les partenariats entre structures théâtrales, (3) les partenariats avec des média de diffusion, et (4) les partenariats avec les syndicats à l'occasion des mobilisations du printemps 2021.

La dernière catégorie, quoique importante, n'a que peu à voir avec le sujet traité ici, aussi faut-il la laisser de côté. La catégorie des media de diffusion concerne les partenariats avec des sociétés de production, citées pour avoir accepté la diffusion d'une captation, ainsi que les acteurs de télévision et de radio participant à la réalisation d'une activité de médiation (diffusion d'une captation ou d'une émission cocrée par la structure). Les partenariats dans le cadre de missions de médiation regroupent les mentions de projets inscrits dans les missions de médiation de proximité et de démocratisation de la culture, et sont le plus souvent menés avec des associations et des écoles. Enfin, les mentions d'autres structures de théâtre peuvent, selon les cas, se référer au partage d'initiatives collaboratives ou à des captations produites dans d'autres spectacles.

La première observation que l'on peut faire concernant la diffusion de captations est celle de la figure centrale de l'artiste-directeur. Stéphane Braunschweig, celui du théâtre de l'Odéon, a exercé auparavant au TNS et au Théâtre de la Colline, raison pour laquelle 15 des nombreuses captations de ses spectacles diffusées durant la période ont été filmées dans ces théâtres. Le réseau théâtral que l'on peut voir se dessiner s'étend par ailleurs également à l'international, notamment dans le cadre du festival *Stories from Europe* porté par le Thalia Theater de Hambourg et le Dramaten de Stockholm, à partir duquel a germé l'idée de ce mémoire. Notons d'ailleurs qu'il s'agit de la structure mentionnant le plus, de manière écrasante, la diffusion de captations, dont plus de la moitié correspondent à des spectacles de l'artiste-directeur.

Plus généralement, la proximité des structures semble pouvoir être exprimée de manière géographique. Le TNS cite ainsi beaucoup de structures alsaciennes, tandis que le TNP se réfère, lorsqu'il le fait, à un maillage lyonnais à l'exception du Théâtre de la Criée – CDN de Marseille, dont Jean Bellorini était l'artiste-directeur avant d'être nommé au TNP. Le Théâtre de la Cité, de son côté, mentionne uniquement des CDN, quel que soit leur emplacement géographique (CDCN Toulouse Occitanie, Théâtre Olympia - CDN de Tours, Comédie de Reims). Tous trois font relativement peu souvent mention d'autres structures (respectivement 9 publications pour le TNS, 7 dont 3 concernant La Criée pour le TNP, et 4 pour la Cité, ce qui représente environ 4%, 8% et 2% de leurs publications). Quant à la

Partie 3

Comédie Française, si elle démontre un réseau de partenaires de production élevé à la radio et la télévision (7 producteurs différents, sans compter les mentions « capté pour la télévision » sans précision), les seules autres structures culturelles qu'elle mentionne sont le Théâtre des Bouffes du Nord, le Théâtre des Champs Élysées et le Musée du Louvres.

Du côté du tissu local, bien qu'il soit plus difficile à évaluer dans le cas de la région parisienne, où l'on ne sait s'il faudrait compter, dans le cas de l'Odéon, les autres théâtres nationaux, ce sont les scènes conventionnées qui mentionnent le plus de partenaires, notamment des établissements scolaires. Cela concerne plus de 16% des publications du Polaris, et plus de 18% de celles de l'Hexagone, pour une moyenne de 7,25% pour l'ensemble du corpus hors Théâtre du Soleil.

En complément de cette analyse des publications Facebook, il semble opportun de signaler que, malgré le nombre restreint de partenaires mentionnés sur le compte du TNP, Corine Faucher-Barbier et Sidonie Fauquenois sont les seules à avoir mentionné durant les entretiens l'importance des réseaux professionnels pour la conception d'initiatives et, pour la première, l'appropriation de l'outil vidéo. Les réseaux mentionnés couvrent alors en premier lieu le maillage culturel de l'agglomération lyonnaise puisque, pour citer Corine Faucher-Barbier, « nous on est proches, on se connaît tous, on a un public qui vadrouille », et plus largement la région avec l'agence ARA Spectacles (pour « Auvergne-Rhône-Alpes »). Elle a cependant également mentionné des structures d'ampleur nationale, telles l'ACDN (Association des Centres Dramatiques Nationaux), plus précisément son groupe de travail thématique sur la communication, ARTISHOC (coopérative d'acteurs culturels impliquée dans l'innovation numérique appliquée à ce secteur) à laquelle appartient également l'Odéon, ainsi que le TMNlab (laboratoire Théâtres & Médiations à l'ère Numérique), dont font également partie Hexagone, TNS et Odéon.

B. Retours et conséquences extérieures

1. Réaction immédiate du public

Durant le premier confinement, probablement inspirés par l'importante action de certains média (cf. Partie 1 – III.B. « Comment réinventer le théâtre pendant la crise ? »), des demandes de captations ont pu être exprimées auprès de structures ayant fait le choix de ne pas en diffuser. Au Théâtre des 13 Vents, par exemple, ces sollicitations ont été la source d'une brève réflexion et d'une clarification de la volonté du théâtre.

En parallèle, les structures de notre corpus ont pu être impliquées de manière tangentielle dans des initiatives de regroupement de ressources. Le site Théâtre Contemporain a ainsi eu l'opportunité de se positionner comme collecteur de captations en utilisant sa plateforme pour centraliser et répertorier durant toute la période celles qui étaient progressivement diffusées publiquement. Comme nous l'a expliqué Philippe Bonin, désormais ancien webmaster de l'association, celle-ci a opéré un important travail de veille, de prise de contact et d'intégration de flux vidéo sur le site, travail qui les a naturellement mis en contact avec les structures de notre corpus ayant proposé la diffusion de captations, notamment l'Odéon. D'autres initiatives axées sur les partages d'informations et même de données ont également été montées, à l'image du groupe Facebook « Bibliothèque solidaire du confinement », sur lequel Sidonie Fauquenois (TNP) a pu trouver une liste de contacts de personnes ressources « en possession de captations historiques de

Partie 3

théâtre ». Cela la conduit d'ailleurs à considérer qu'il « y a quand même quelque chose autour des captations qui s'est joué à ce moment-là ». Elle-même a eu l'impression d'un changement générationnel dans l'expression des requêtes qu'elle recevait, c'est-à-dire des demandes moins formelles et portées sur le conditionnel (« peut-être serait-il possible que vous ayez l'extrême grande gentillesse de me faire parvenir une captation »), plus naturelles et « considérant la captation comme un outil de travail, presque comme un outil comme un autre ».

On voit bien par ces quelques éléments que les spectateurs ont également été réactifs et actifs dans leur gestion du lien avec les structures de création artistique. De fait, si celles-ci se trouvaient dans la nécessité d'inventer de nouvelles médiations pour préserver un lien avec leur public, c'est également un besoin qui s'est exprimé du côté de celui-ci, et les interrogés ont généralement gardé le souvenir de réactions positives, voire très positives. La Comédie Française a ainsi reçu des témoignages les remerciant d'avoir « sauvé le confinement » de certaines personnes très isolées, du fait de leur présence importante et ritualisée durant toute la période.

2. Rapport aux institutions

Outre ces retours enthousiastes sur son programme numérique « La Comédie continue ! », la Comédie Française a également été saluée par le Ministère de la Culture pour ses émissions et soutenue sur les réseaux sociaux par les partages de plusieurs acteurs institutionnels, y compris le Président de la République (Macron, 2020a).

Outre ces interactions au moment du lancement du programme, aucune des personnes interrogées n'avait de souvenirs particuliers concernant les incitations publiques à la diffusion de captations. Les structures n'ont par ailleurs jamais été sollicitées directement en complément de ces prises de paroles, et il n'a jamais été fait mention des aides spécifiques qui ont pu apparaître pendant et après la pandémie, à part dans le cas du Théâtre des 13 Vents, qui a sollicité et obtenu après la crise des subventions pour le programme « 13 minutes aux 13 Vents », héritier de l'émission « Echo des 13 Vents » diffusé entre février et juin 2021.

Par ailleurs, il semble opportun de dire un mot ici des difficultés particulières rencontrées par le TNP et l'Hexagone, qui ont tous deux dû s'adapter, durant la crise, à un changement de direction. Stanislas Nordey est en effet arrivé en poste en janvier 2020, moins de trois mois avant le premier confinement, et Antoine Conjard a été remplacé par Jérôme Villeneuve en octobre 2021, juste avant la seconde fermeture des salles de spectacles. Dans ce contexte, difficile en effet de prendre ses marques et de travailler à l'élaboration et à la présentation aux pouvoirs publics d'un projet adapté aux incertitudes de la période.

3. Réouverture des salles

La saison 2021-2022 est marquée par une forme d'affolement dans les programmations, du fait des reports des spectacles de la saison précédente. Répercussion de la rentrée théâtrale précédente, peut-être, les abonnements sont peu achetés, ce qui conduit à leur suppression dans un certain nombre de structures (Hexagone, Polaris), voire à la proposition d'une programmation par demi-saison (Polaris). D'une manière plus générale, le constat est celui d'une forme d'« urgence » (Carine Faucher-Barbier, TNP), d'imprévisibilité des spectateurs, avec un plus grand nombre de places vendues au dernier moment. Malgré tout, le public revient progressivement au cours des trois saisons qui suivent. Si certaines structures

Partie 3

retrouvent très rapidement les fréquentations (Capitole, Comédie Française), le taux de fréquentation des salles de certaines autres ne s'apparente à nouveau à celui pré-Covid-19 que depuis la saison 2023-2024 (Cité, Polaris).

Il faut par ailleurs noter l'apparition de certains nouveaux publics dans les structures les plus actives durant le confinement. Cela a notamment été observé à la Comédie Française, dont la programmation numérique a permis de la découvrir à certains publics empêchés (coût du déplacement, problèmes de santé, éloignement géographique), mais aussi à un certain type de non-public, constituant ainsi ce qu'E. Ethis avait pu qualifier, dans un tout autre contexte, de « seuils de médiation, qui conduisent à la pratique avant même que la pratique ne se concrétise » (Ethis, 2004), puisque certains ont commencé à fréquenter l'établissement après avoir découvert et suivi « La Comédie continue, encore ! » ou « La Comédie d'Automne ».

C. Les évolutions sur le long terme

1. Fin des projets ou transformation ?

Beaucoup des projets mentionnés ci-dessus, destinés dès leur création à n'être qu'éphémères, se sont achevés lorsque les salles de spectacle ont pu rouvrir à la fin de la saison 2020-2021, comme le relai-lecture de *La Recherche du Temps Perdu* lancé par la Comédie Française, qui est arrivé à son terme en juillet 2021. La plupart des activités spécifiques à la période de crise avaient d'ailleurs ralenti, voire progressivement disparu durant les derniers mois de la longue seconde phase, rendant la transition moins visible d'un point de vue extérieur, en tous cas tel que perceptible par l'analyse du corpus de publications Facebook.

Certains programmes, cependant, se sont poursuivis moyennant quelques modifications. L'« Echo des 13 Vents », comme mentionné plus haut, est ainsi rené sous la forme des « 13 minutes aux 13 Vents ». Quant à la « Comédie continue, encore ! » / « Comédie d'Automne », elle a même donné lieu à l'inclusion d'un nouveau pilier de programmation dédié au numérique dans le projet d'Eric Ruf, et les émissions « Quelle comédie ! » et « Théâtre à la Table » continuent d'être diffusées trois ans après leur création.

Autre phénomène sur lequel nous souhaitons attirer l'attention, la vidéothèque de l'Odéon, à laquelle sont ajoutées chaque année deux ou trois productions du théâtre, a été créée en 2021, alors qu'une convention en interne était adoptée pour permettre de filmer les spectacles en vue d'une diffusion auprès du public. Si Juliette Caron nous a bien précisé qu'il n'y avait aucun rapport entre cette décision et la période dans laquelle elle s'est inscrite, et qu'il s'agissait d'une volonté du directeur, l'hypothèse d'une coïncidence semble discutable étant donnés les positionnements forts de la structure et de son artiste-directeur en matière de diffusion de captations. Relevons que la majorité des très nombreuses productions diffusées dépendait de Stéphane Braunschweig lui-même et non du Théâtre de l'Odéon. Cela peut évidemment être lié à une question de ressources et de qualités de celles-ci (cf. 1. L'invention de nouveaux programmes), d'autant qu'on a pu voir la situation complexe qui entourait les archives audiovisuelles de la structure en 2021 (Partie 3 – II. D.1. Les versements »). Il semble cependant que l'adoption d'une convention en interne soit un outil administratif de poids pour la poursuite de cette politique de diffusion après le changement de direction annoncé pour la mi-saison 2024-2025.

Partie 3

2. La conservation d'acquis matériels

De manière évidente, il existe au moins un type d'acquis découlant de la crise COVID-19 : le matériel acheté pour mener à bien les projets lancés durant la période. Qu'il s'agisse d'outils plus performants, plus nombreux dans le cas des caméras acquises par la Comédie Française, ou inédits comme la ligne ADSL dédiée à la diffusion en streaming de contenu obtenue par le service audiovisuel du Capitole, les outils sont restés après la réouverture définitive des établissements culturels, que leur usage se soit ou non poursuivi.

De la même manière, certains partenariats initiés dans le contexte de la crise sanitaire ont pu se développer par la suite, comme la poursuite de la collaboration entre la Comédie Française et le réalisateur Clément Gaubert, responsable notamment de la captation d programme « Théâtre à la Table ».

Pierre-Emmanuel Triffault (Capitole) a par ailleurs mentionné un autre acquis méritant que l'on s'y attarde, et qui fait écho à la situation de l'Odéon développée plus haut : la période aura permis l'établissement de précédents dans un certain nombre de domaines. Pour le service vidéo du Capitole, cela consiste notamment en l'obtention d'un système de primes susceptible de servir de base de négociations en cas de reprise d'activités de diffusion similaires à celles vécues durant la pandémie. On peut également penser à la description faite par Corine Faucher-Barbier du vent de panique initial lors du premier confinement et de la dynamique d'« improvisations » et de partage de pratiques qui s'est ensuite mis en place. Des compétences et des connaissances spécifiques ont été acquises, différentes selon les cas, mais se prêtant à des usages postérieurs décontextualisés de la crise.

3. Changements de pratiques et de comportements

La conclusion évoquée par une majorité des interrogés est celle d'une prise de conscience de l'importance de l'outil vidéo, que ce soit par les interrogés eux-mêmes ou par leurs collègues. Pour Pierre-Emmanuel Triffault, cela a signifié un « gain en respectabilité et en reconnaissance » de son service, et l'adoption d'une posture d'ouverture, d'enthousiasme et de propositions actives de la part de la direction.

En termes d'importance des archives plus généralement, le cas le plus intéressant est celui du TNP, qui, d'une part, a connu un changement de direction juste avant la crise, et d'autre part devait en 2020 fêter ses 100 ans, et a donc effectué un grand travail autour des archives du théâtre, en partenariat avec l'INA et la Maison Jean Vilar. Entre la publication de textes et de capsules vidéo évoquant d'anciens spectacles et la résurrection de l'ancienne revue *Bref !*, on pouvait imaginer une forme de prise de recul sur l'inscription de la période dans l'histoire longue de la structure. Cela a d'ailleurs été le cas, d'une certaine manière, pour la Comédie Française, dont le grand investissement durant la période a été motivé par la conscience que l'institution n'avait connu depuis sa création qu'une fermeture temporaire durant la Révolution Française, ce qui a d'autant plus motivé l'invention d'une forme d'ouverture de substitution malgré l'impossibilité d'accueillir du public.

En ce qui concerne le TNP, lorsque j'ai posé la question d'une éventuelle réflexion sur l'inscription de la période et des actions de médiation développées dans ce contexte dans l'histoire du théâtre à Sidonie Fauquenois, celle-ci m'a répondu : « Je pense que très concrètement, à l'échelle de ce qui s'est passé, des incertitudes qu'il y a eu durant ces deux années *etc.*, la question était nettement plus comment

Partie 3

reprendre une activité au plus vite et la plus "normale possible" que de penser à l'archivage et au passé, de ce que serait ce présent qui pour l'instant ne pouvait pas advenir. Sur la dimension visuelle, honnêtement je ne pense pas, ou en tous cas on n'en a pas encore pris la mesure ou on n'a pas mis les mots dessus. En revanche, et c'est lié aussi à cette temporalité étrange et au fait que la nouvelle direction est arrivée à ce moment-là, et de fait quand une nouvelle direction arrive il y a toujours la question, même si on est dans une histoire globale, celle du TNP, [de la transition entre deux figures incarnant pour un temps le théâtre] ».

Et, de fait, seul Arthur Lenoir (Comédie Française) a abordé l'entretien en évoquant d'emblée une importante évolution. Si les discussions et l'interrogation des temporalités mentionnées montrent bien une évolution, la plupart des interrogés envisage la période comme une parenthèse, un évènement étrange déjà ancien, une « temporalité étrange », comme le disait Sidonie Fauquenois, semblant presque refermée sur elle-même. Cette fermeture peut elle-même être assimilée à une forme de rejet, comme l'a suggéré Lucile Cocito : les conséquences du seul premier confinement auraient pu être différentes sans l'impression de surplus ressentie lors de la seconde période, dont l'acmé a été la période de mobilisation « le printemps reviendra », à laquelle chaque structure a participé à l'exception de la Comédie Française et de l'Opéra du Capitole. L'effet d'émulation enclenché par la nécessité de développer de nouvelles pratiques en situation de crise a ainsi été limité, au minimum, par l'impossibilité de se projeter, le contexte politique et les incitations légères suggérant une possible substitution de la caméra à l'expérience de la salle finissant par cristalliser, comme vu plus haut, la fracture entre un monde de la culture en souffrance et une gestion gouvernementale de plus en plus critiquée d'une crise continuant à s'allonger.

IV. CONCLUSIONS GENERALES

A. Modélisation des comportements des institutions

Au travers des analyses successives des données présentées, on a pu voir se dessiner trois grands modèles d'appropriation de la captation, que l'on va à présent tenter de synthétiser.

1. L'artiste-directeur et les productions maisons

On a pu constater, dans le corpus étudié, une différence nette entre le fonctionnement des scènes conventionnées et celui de l'ensemble formé par les théâtres nationaux et les CDN, qui ont en commun d'être dirigés par un artiste-directeur. Cela peut nous amener à tenter de dessiner les contours d'un mode de rapport entretenu par ce type de structures avec l'acte de capter l'existence du spectacle vivant et les objets audiovisuels ainsi créés.

Le premier constat qui se dessine est celui d'une influence forte de l'attribution de la direction de ce type de structures à des artistes-directeurs. En effet, cette double casquette leur permet de brouiller la frontière qui séparerait autrement la structure d'accueil des productions dramatiques des compagnies qui les créent. En tant que directeur, l'artiste devient, quoique provisoirement, la figure incarnant la structure. Tout ce qui tient de la singularité de sa direction se fonde dans l'histoire de celle-ci, y compris sa propre production artistique pour le temps que dure son mandat. Le choix du terme de « marge » artistique qui en permet le financement le reflète

Partie 3

d'ailleurs doublement : alors que les entités de l'artiste et de l'établissement sont amenées à se confondre pour un temps, cette marge est ce qui permet au premier de demeurer davantage que le second, mais l'aura qu'elle suscite, dans son double sens de halo et de renommée, s'attache à celui-ci jusqu'à ce que les deux figures se séparent et qu'un autre artiste prenne le relai de l'incarnation.

L'existence de spectacles produits par le théâtre est un investissement en moyens financiers, humains et temporels, mais elle permet également de s'assurer une influence renforcée au sein de l'écosystème théâtral, et de soutenir plus généralement la création de spectacles à l'échelle nationale. Le fait d'investir dans l'équipement de la structure peut alors se comprendre par l'existence d'une forme de compagnie rattachée à celle-ci, qu'elle soit éphémère ou pérenne, pour le cas exceptionnel qu'est la Comédie Française.

En contrepartie, un sentiment historique singulier se crée par la conscience de l'inscription de chaque direction dans un temps moyen, celui du mandat alloué à la réalisation du projet culturel porté par le directeur, et dans un temps long de la vie du théâtre. La notion de mandat fait de la présence d'un directeur une forme de marqueur temporel parallèle à la temporalité de la structure. Ce décalage crée un sentiment de devoir être « à la hauteur de l'histoire » de l'institution (Arthur Lenoir, Comédie Française), d'autant plus fort que la distance qui les sépare est importante.

Il n'est pas anodin que cette catégorie soit plus attentive à la pérennisation de ses archives que les scènes conventionnées. Cela découle de l'inscription de la production maison dans un emboîtement de temporalités différentes, probablement associée, pour l'artiste-directeur, à une volonté de laisser une trace de son passage dans l'histoire de l'établissement. La captation, en tant que matériau d'archives multimédia, peut ainsi devenir, comme suggéré dans le Qui exploite les captations ? et illustré dans le B. Retours et conséquences extérieures, une manière d'étendre les productions à d'autres publics, d'autres espaces géographiques, notamment à l'international, mais aussi dans le temps. Elle agit telle la matérialisation du spectacle comme rencontre entre l'artiste-directeur, le lieu, les équipes de la structure et la troupe, et se traduit moins par une forme de persistance de cette rencontre que par une réactualisation du segment temporel que constitue le mandat de l'artiste-directeur.

2. Les établissements culturels du maillage territorial

A l'opposé, et malgré un nombre de structures représentées trop limité pour proposer un modèle complètement abouti, les scènes conventionnées semblent s'incarner de manière moins temporelle et plus spatialisée. Ne proposant pas de productions maison, leur mission principale concerne l'émergence artistique pluridisciplinaire par la mise à disposition d'un lieu de création et de diffusion de productions locales ou nationales, et par de forts partenariats de proximité.

Dans ce contexte, et du fait de moyens financiers, humains et temporels limités, les captations de spectacles ne sont pas un sujet pour ces structures, qui ne n'y participent occasionnellement que par le prêt du local dans lequel elles sont susceptibles d'être produites par les compagnies accueillies.

Cela n'empêche pas ces structures de s'emparer de l'outil vidéo pour capter des événements de manière épisodique, mais il s'agira majoritairement d'actions de médiation culturelle, et le bénéfice de la production audiovisuelle par rapport à l'investissement qu'elle demande est toujours sujet à caution, ne serait-ce que du point de vue de sa portée : la scène conventionnée ayant pour ambition de s'ancrer

Partie 3

dans un tissu local, l'impact de ses actions sur le terrain a par nature un impact aussi important qu'une diffusion sur les réseaux sociaux, si ce n'est plus. Autrement dit, la différence entre les structures se rapportant au premier modèle (théâtres nationaux et CDN notamment) et celles-ci s'expliquerait par une différence de missions et de priorités. L'Hexagone en a d'ailleurs particulièrement bien évoqué les contours à l'issue du premier confinement :

« Sachez que [...] nous nous organisons pour tenter, dans la mesure de nos moyens, de favoriser l'émergence artistique.

Nous sommes un certain nombre à faire le constat que le tissu artistique et culturel du territoire s'appauvrit. [...] Cette décroissance n'est pas récente et la crise actuelle va accentuer le phénomène. [...] Si la nécessité du partage avec le plus grand nombre doit rester un objectif majeur, si le monde artistique doit aller à la rencontre de l'éducation, du social, de l'entreprise, de la recherche, il n'en reste pas moins que les fondamentaux doivent être assurés. Pour qu'un artiste puisse bien travailler auprès des jeunes (à l'école, au centre de loisirs, en foyer etc.), il faut d'abord que sa démarche artistique soit forte, construite, que son art puisse s'exprimer pleinement. Alors et seulement alors il pourra trouver sa juste place dans l'écosystème du territoire. Aujourd'hui, un artiste qui veut développer sa carrière, dans la plupart des cas, c'est en ne restant pas à Grenoble qu'il pourra le faire... Et c'est bien malheureux. » (Hexagone Scène Nationale - Meylan, 2020)

3. La captation comme outil artistique mobilisé aux extrêmes : le répertoire et l'improvisation

Un troisième modèle s'est également dessiné, se superposant par endroit au premier modèle : celui de la captation-outil de création artistique. Ce modèle présente un usage de la captation centré sur deux pratiques en apparence oxymoriques : la préservation d'un répertoire et le travail d'improvisation. Le premier cas s'est révélé particulièrement visible grâce à l'inclusion dans ce corpus de l'Opéra du Capitole, qui selon un modèle classique des opéras opère une captation systématique de toutes les productions de la structure, à la fois en plans larges et en plans serrés, en vue d'en permettre la transmission dans le temps et l'espace. Or, cette logique de répertoire, quoique moins poussée que dans ce système bien rôdé, s'est également retrouvée mentionnée de manière explicite à la Comédie Française, où les reprises font également partie de la vie de l'institution. Il ne s'agit par ailleurs pas de l'apanage exclusif d'une structure. Ainsi, la programmation singulière du Théâtre des 13 Vents, qui programme pour chaque artiste de passage à la fois une création et au moins une pièce du répertoire de l'artiste, nous rappelle qu'un spectacle n'est pas à usage unique et peut toujours être repris. Capturer le geste artistique, c'est donc permettre sa recreation par la transmission de son empreinte.

Cette même conclusion s'applique également à l'autre bout du spectre de la création artistique. Le Théâtre du Soleil, dont les méthodes artistiques passent par l'improvisation, s'est dès ses débuts démarqué par une conception de la captation comme un outil plutôt qu'un concurrent. Permettant la démultiplication des observateurs, l'objet audiovisuel donne la possibilité d'un retour indispensable sur les répétitions. Les archives audiovisuelles sont alors en mouvement, à la fois témoins et parties prenantes de la création du spectacle.

On voit bien, par ces deux exemples, que la captation, loin de figer et de réduire le spectacle, peut se concevoir comme outil de prolongation et part intégrante de l'acte artistique.

B. Les angles morts de l'enquête

S'il n'a naturellement pas été possible de les inclure dans le corpus étudié, il semble possible d'amorcer un travail à partir des refus adressés par certaines structures. Si ces cas ont été reportés dans le tableau de synthèse des prises de contacts [Tableau 2], il a été jugé préférable de ne pas mentionner nommément les personnes concernées, et de ne reporter que le pôle métier auquel ils étaient rattachés, puisque, quoiqu'ayant proposé une réponse, même négative, ils n'ont pas explicitement consenti à être mentionnés dans ce travail.

1. Le Théâtre Municipal de Grenoble

Les éléments recueillis auprès du TMG, que ce soit auprès d'un agent de billetterie sur place ou par mail de la part d'une personne rattachée à la direction technique, prolongent les résultats présentés pour les cas de l'Hexagone et du Polaris. Il s'agit, pour citer le premier, d'un « service qui n'est pas proposé aux compagnies accueillies ». Sans même aller jusqu'à une question de diffusion publique, la captation est ainsi considérée comme une sorte de soutien qui pourrait être proposé aux artistes accueillis au même titre que le recours à l'atelier de costumes ou de décors dont dispose par ailleurs la structure. Cette réponse met donc l'accent sur le rôle d'accompagnement des artistes au niveau local.

La seconde personne sollicitée, qui conçoit l'objet capté comme un « aspect de la diffusion » de spectacles mentionne qu'il ne s'agit pas d'un « item du projet artistique conduit par le TMG », pour lequel celui-ci manque de ressources, justification que l'on retrouvait déjà dans les réponses de toutes les structures ne produisant pas de captations à destination du grand public [Tableau 5]. Le plus intéressant est cependant qu'elle rattache ensuite explicitement le choix du TMG au fait qu'il ne produit « pas de spectacle comme peuvent le faire des structures plus importantes ». Cette dernière affirmation, posée comme illustration du projet artistique présenté, rejoint donc l'interprétation proposée plus haut d'une pratique de captation spécifiquement associée à l'acte de production de spectacle.

2. Les théâtres privés

Trois refus ont pu être obtenus de la part de différents théâtres privés. Si celui de la Comédie Odéon était très générique et ne mentionnait qu'une absence de personnel disponible pour traiter notre demande, la sollicitation envoyée au Théâtre du Lucernaire a été transmise à deux membres de l'équipe qui ont tous deux répondu. Un membre de l'équipe technique a ainsi justifié l'absence de captations par les « trois petites salles » constituant le théâtre. En parallèle, une personne rattachée à la programmation nous a renvoyé vers trois sociétés de production, dont la Compagnie des Indes, avec lesquelles le théâtre a l'habitude de travailler. Il est intéressant de noter que cette réponse mentionne également la société CaptaVidéo, dans la mesure où celle-ci avait été repérée lors de la sélection des théâtres à solliciter comme l'une des deux sociétés revenant le plus fréquemment sur le site de l'ATP comme hébergeant des bandes-annonces de spectacles accueillis par des théâtres privés.

Si les informations manquent pour pousser davantage l'analyse, le bref échange avec une personne rattachée à l'administration du Théâtre Antoine peut toutefois fournir un second élément de cadrage. Malgré son affirmation que l'appel ne la dérangeait pas, la personne contactée a mis en avant à quatre reprises en

Partie 3

quelques minutes le manque de moyens humains, tant pour opérer des captations que pour accepter un entretien. La mise en avant du fait qu'il n'y a que deux salariés pour la gestion complète de l'administration du théâtre laissait par ailleurs entendre qu'il s'agissait d'un état de fait constant dans la gestion du théâtre, et non d'un phénomène lié à la période de fin de saison.

3. Cas d'école : le théâtre des Champs Elysées

Si aucune réponse n'a pu être obtenue de la part du Théâtre des Champs Elysées, il semble pertinent de mentionner ici son intérêt tout particulier dans le cadre du sujet traité. Loin de posséder un caractère exemplaire, ce théâtre parisien se distingue des autres théâtres privés par un statut complexe, puisque la Caisse des Dépôts, organisme public, en est à la fois l'investisseur majoritaire et le principal mécène, en plus d'être propriétaire de ses murs. Proposant une programmation particulièrement variée, il touche tant à l'opéra qu'au théâtre, classique comme contemporain, et même au stand-up. Il nourrit d'ailleurs des partenariats aussi bien avec l'Opéra de Toulouse qu'avec le Théâtre de l'Odéon ou la Comédie Française.

Le TCE s'est également révélé particulièrement actif durant la période Covid-19, par des activités concomitantes de diffusion d'un nombre important de captations (qui ont d'ailleurs été relayées par l'Odéon et la Comédie Française) dans le cadre du programme inédit #TCEChezVous, de mobilisation d'archives autres que les captations de spectacle, de partenariats avec des diffuseurs *etc.* Mais l'élément qui nous intéresse le plus, dans ce cas précis, est le lancement en 2022 d'une programmation numérique prévoyant la diffusion régulière de spectacles captés dans un double but d'ouverture de « sa programmation à un plus large public » et de « constitu[tion d']un catalogue patrimonial, reflet des temps forts de l'institution » (« TCE Live », 2022). Il a par ailleurs numérisé une grande quantité de ses archives et les a mises en ligne sur un portail de consultation à l'occasion de son centenaire en 2013 (Texier, 2013).

Il s'agit donc d'un théâtre privé d'une longévité remarquable, d'une forte conscience de son historicité, allouant visiblement des ressources à la gestion de ses archives, et revendiquant une approche des captations de spectacles correspondant à l'hypothèse posée au début de ce mémoire d'un redoublement de la valeur mémorielle des captations de spectacles par un rôle de médiation culturelle. Un échange avec un membre de la structure serait donc des plus bénéfiques pour enrichir les résultats, modèles et théories exposés ici.

CONCLUSION

Les pratiques de captation, telles qu'on a pu les observer à travers le corpus étudié, se répartissent à l'heure actuelle en deux modèles principaux : celui des entités à forte épaisseur temporelle, incarnées par période par une figure artistique d'une part, et de l'autre celui des entités revendiquant un rôle d'accueil et de support apportés aux artistes extérieurs.

Dans le détail, on retrouve plusieurs variations du premier modèle, celui de l'artiste-directeur. L'épaisseur historique de ce type d'institutions s'incarne notamment dans la présence, la quantité et la valeur attribuée à ses archives, donc à son patrimoine au sens où il se structure en tant que patrimonial par le fait d'être perçu comme tel (Davallon, 2006). Ainsi, on peut distinguer les structures identifiant leurs captations comme une richesse valorisable – ce sont généralement celles qui les ont spontanément valorisées en externe, y compris lorsqu'elles en regrettaient le manque de qualité – et celles pour lesquelles il s'agit d'outils de travail avant tout, et qui ont développé leurs activités de médiation autour d'autres objets. Entre ces deux catégories, la question n'est en réalité pas tant celle d'un glissement conceptuel que celle d'une différence médiale d'un même objet s'inscrivant dans un spectre reliant les principes d'accès et de diffusion (Treleani, 2017).

Il est intéressant d'observer que la répartition des structures constituant notre corpus semble corrélée aux statuts accordés aux établissements intégrés à l'organisation décentralisée de la culture, dans la mesure où l'on a pu observer qu'il s'agissait d'une modélisation peut-être moins liée au sujet de l'étude qu'à son terrain lui-même. Elle se retrouve en effet dans des recherches portant sur des sujets très différents (Demeyère *et al.*, 2021), et à des cadres critiques relativement anciens (Faivre d'Arcier, 2016). On se permet donc de faire appel ici la grande question de la décentralisation théâtrale et la figure de Jean Hurstel, dont les discours sont toujours régulièrement convoqués comme cadrages analytiques malgré le temps passé (Fafchamps & Weber, 2020).

De fait, lorsque l'on observe les deux textes cadrant les missions des différents types de structures, on peut avoir l'impression de quelque chose qui ne fonctionnerait pas tout à fait comme prévu, peut-être à cause du maintien d'une forme de verticalité très marquée dans la perception extérieure des différents acteurs culturels. Si on regarde dans le détail le modèle de création proposé par le plan « Mieux Produire, Mieux Diffuser », on identifie toujours la dichotomie entre mission de création et mission de seule diffusion. La décentralisation a donc toujours à voir avec cette réalité duale de structures de création d'un côté et structures de diffusion de l'autre, ainsi qu'avec la présentation d'un modèle de circulation de créations moins coproduites, donc plus dépendantes des entités ayant des moyens à engager dans cette démarche.

Si l'on se permet de convoquer ici des éléments de la pensée critique du modèle de décentralisation culturelle français, c'est parce qu'il nous paraît susceptible de prolonger nos propositions relatives aux différents paradigmes historiques dans lesquels s'ancrent les structures de notre corpus. Le rapport aux archives, on l'a déjà exposé, est révélateur de ces dynamiques. Or, une nouvelle fois, les modèles

identifiés semblent se recouper malgré des territoires et des problématiques différents (Gill, 2020 ; Gallois, 2024).

Les organisations chargées de diffusion bénéficient généralement d'un label attribué plus récemment et existant en lui-même depuis moins longtemps, ce qui les éloigne du prestige de la décentralisation associé aux CDN ; elles ne bénéficient pas du même régime d'historicité. De plus, puisqu'elles ne se conçoivent pas comme des organisations ancrées dans une histoire globale, fût-elle celle du territoire, de la décentralisation ou de la culture publique, elles n'ont aucun patrimoine *perçu* qui les pousserait à se rapprocher des organisations chargées de conservation. Là où il y a quelque chose à jouer, c'est donc, comme toujours avec les archives, en informant et en sensibilisant tous les types de structures à l'archivage et aux règles cadrant la gestion du patrimoine public. Ce mouvement a déjà été initié avec les premiers chantiers coordonnés par la Mission Culture du SIAF au niveau des théâtres nationaux. La démarche serait cependant tout aussi pertinente aux autres échelons.

Enfin, si l'on s'extrait de ce paradigme patrimonial, on observe un effet quasi-universel de la crise sanitaire sur les structures interrogées, l'appropriation nouvelle de la vidéo dans les pratiques médiatico-communicationnelles. L'étude de la captation se révèle alors probablement encore plus pertinente lorsqu'on la renvoie à ce qu'elle a de plus intrinsèque : l'acte de capter, d'attirer à soi, qui se distingue du simple enregistrement mécanique par un mouvement directionnel fort. Il y a dans la notion de captation l'idée d'une aspiration de quelque chose de vivant qui permet ensuite à la vidéo de toucher de manière particulièrement efficace le spectateur. Ce modèle se comprend, conceptuellement du moins, tout particulièrement bien lorsqu'il est mis en relation avec celui de remédiation, au sens où l'entité aspirée par le dispositif de captation (c'est-à-dire bien le dispositif soutenant l'action de création d'un contenu) serait une forme d'empreinte voyageant à travers le temps pour chaque fois créer du lien avec autrui dans l'espace de rencontre avec son spectateur - ce qui se rapproche furieusement de la définition de la performance théâtrale posée aux prémices de ce travail, autant que de la « pulsion d'archive » à laquelle tient Hal Foster.

Plusieurs structures nous ont déclaré ne pas produire de captation par manque de moyens matériels, financiers ou humains. L'argument, quoiqu'éminemment audible, et ce d'autant plus dans un contexte de baisses répétées de subventions, semble tout de même se rapprocher d'une forme d'autocensure tenant de la frontière symbolique. La captation n'est en effet pas nécessairement tributaire d'un dispositif multimodal, preuve en est, s'il en fallait, le grand succès de « La Comédie Continue, encore ! » et de ses épisodes bricolés en fonction de ce que les participants avaient chez eux. On ne manque pas, dans la théorie du théâtre, de modèles conceptuels revendiquant une forme qui d'« espace vide » (Brook, 200), qui de « théâtre pauvre » (Grotowski, 2012), pour ne rien dire du théâtre de tréteaux dans la pure tradition vilarienne, dont le modèle ne devrait pas rebuter les acteurs de la décentralisation dont il est l'une des figures tutélaires. Ce que le premier confinement a pu rappeler d'un point de vue communicationnel, c'est la possibilité de la création collective d'un espace de complicité dans lequel, grâce à une forme d'acceptation instinctive des contraintes liées au contexte, aucune attente relative à un quelconque prestige social présumé n'a impacté la réception de la présence généreuse des intervenants. Rappelons également l'engagement pris par Lionel Hivert d'une dépublication systématique des contenus.

Nous retrouvons ici notre troisième modèle, celui du Théâtre du Soleil. S'il est de manière évidente doté d'une forte épaisseur temporelle du fait de la renommée acquise au cours de ses 70 ans d'action culturelle – le souci du versement régulier de ses archives en est bien la preuve – son rapport à la vidéo est indissociable de sa pratique artistique. La captation, en son sens le plus pur, s'y révèle donc une forme d'expression artistique à part entière, dont la réalisation dépend d'ailleurs des intuitions et réflexes acquis par Lucile Cocito depuis ses débuts au poste de responsable audiovisuelle.

SOURCES OU CONSTITUTION DU CORPUS

CORPUS

J. Caron, appel téléphonique, 02/05/2024
D. Pasquali, e-mails, entre le 24/06/2024 et le 05/07/2024
N. Soulier, appel téléphonique, 04/07/2024
M. Rufié, e-mails, 04/07/2024
F. Batier, e-mails, 05/07/2024
C. Enaud, appel téléphonique, 05/07/2024
P.-E. Triffault, appel téléphonique, 06/07/2024
A. Lenoir, conversation, 08/07/2024
L. Hivert, appel téléphonique, 09/07/2024
S. Pujadas, appel téléphonique, 09/07/2024
C. Faucher-Barbier, appel téléphonique, 11/07/2024
S. Fauquenois, appel téléphonique, 17/07/2024
L. Cocito, appel téléphonique, 19/07/2024

SOURCES SECONDAIRES

P. Bonin, appel téléphonique, 22/01/2024
L. Froment, appel téléphonique, 23/01/2024
E. Enjalbert, appel téléphonique, 04/03/2024
H. Grosdoit-Artur, e-mails, 19/03/2024
S. Gill, visioconférence, 12/07/2024
J. Wannecque, e-mails, 16/07/2024

BIBLIOGRAPHIE

MEMOIRE ET ARCHIVES DE L'ART DU SPECTACLE

Bibliographie relative aux structures mentionnées

Bibliothèque nationale de France. (2019). *Fonds Comédie-Française—Archives audiovisuelles (théâtre)*. Catalogue BnF Archives et Manuscrits. <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc104404v>

Braunschweig, S., Faivre, F., & Stoev, G. (2024, mai 31). *Budget de la culture : Péril sur le théâtre public* (G. Erner) [France Culture]. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/france-culture-va-plus-loin-l-invite-e-des-matins/budget-de-la-culture-peril-sur-le-theatre-public-8051467>

Errecart, A., & Fache, P. (2023). De la scène à l'écran : « La Comédie continue ! ». Un théâtre en réseaux par temps de confinement. *Communication & langages*, 218(4), 87-102. <https://doi.org/10.3917/comla1.218.0087>

Gadea, M. (2021, mars 28). La web-série « Insoutenables longues étreintes » tournée au Théâtre de la Cité à Toulouse, bientôt en ligne. *Franceinfo*. https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/la-web-serie-insoutenables-longues-etretintes-tournee-au-theatre-de-la-cite-a-toulouse-bientot-en-ligne_4349737.html

Hexagone Scène Nationale - Meylan. (2020, mai 29). *[Le temps des cerises]* [Billet]. Facebook. <https://www.facebook.com/theatrehexagone/posts/3229336153753511>

Lucet, S., & Proust, S. (2021). En harmonie avec Ariane Mnouchkine. Entretien avec Eric Darmon. In B. Boisson, M. Denizot, & S. Lucet, *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant* (p. 424-437). Presses universitaires de Rennes.

Nos films. (s. d.). Théâtre du Soleil. Consulté 31 août 2024, à l'adresse <https://www.theatre-du-soleil.fr>

Odéon - Théâtre de l'Europe. (2021, janvier 12). *Nous finirons par nous retrouver !* [Billet]. Facebook. <https://www.facebook.com/odeon.theatre.europe/posts/-nous-finirons-par-nous-retrouver-ch%C3%A8res-spectatrices-chers-spectateurs-il-faut-/3831192286902804/>

TCE Live : La nouvelle chaîne numérique du Théâtre des Champs-Élysées. (2022, mai 4). *Sceneweb*. <https://sceneweb.fr/tce-live-la-nouvelle-chaîne-numérique-du-theatre-des-champs-elysees/>

Texier, B. (2013, mai 20). Le Théâtre des Champs-Élysées met ses archives en ligne. *Archimag*. <https://www.archimag.com/article/le-th%C3%A9%C3%A2tre-des-champs-elys%C3%A9es-met-ses-archives-en-ligne>

Théâtre et/ou temporalité

Brook, P. (1977). *L'espace vide : Écrits sur le théâtre*. Édition du Seuil.

Grotowski, J., Brook, P. P., & Levenson, C. B. (2012). *Vers un théâtre pauvre*. L'âge d'Homme.

Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.
<https://doi.org/10.1162/0162287042379847>

Hartog, F. (2003). *Régimes d'historicité : Présentisme et expériences du temps*. Éditions du Seuil.

Mnouchkine, A., & Pascaud, F. (2005). *L'art du présent : Entretiens avec Fabienne Pascaud*. Plon.

Péquignot, B. (2013). De la performance dans les arts. *Communications*, 92(1), 9-20. <https://doi.org/10.3917/commu.092.0009>

Ubersfeld, A. (1981). *Lire le théâtre*. Éditions sociales.

Vilar, J. (1955). *De la tradition théâtrale*. L'arche.

Les archives au coeur de l'étude des arts du spectacle du XXe siècle

Bouchez, P. (2007). *Filmer l'éphémère : Récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*. Presses universitaires du Septentrion.
<https://books.openedition.org/septentrion/112968>

Bouchez, P. (2015). Traces audiovisuelles du théâtre et pertinence des dispositifs d'enregistrement. *Les Cahiers du numérique*, 11(3), 115-150.

Coulbois, J.-C. (1998). Filmer le théâtre vivant. *Jeu : revue de théâtre*, 88, 81-86.

Denizot, M. (2014). L'engouement pour les archives du spectacle vivant. Écrire l'histoire. *Histoire, Littérature, Esthétique*, 13-14, Article 13-14.
<https://doi.org/10.4000/elh.475>

Foster, H. (2004). An Archival Impulse. *October*, 110, 3-22.
<https://doi.org/10.1162/0162287042379847>

Lucet, S., Boisson, B., Denizot, M., & Lucet, S. P. (2021). *Fabriques, expériences et archives du spectacle vivant*. Presses universitaires de Rennes.

Lussac, O. (2017). Une archive de la performance. In *Archives au présent* (p. 217-228). Presses universitaires de Vincennes.
<https://doi.org/10.3917/puv.nard.2017.01.0217>

Mervant-Roux, M.-M. (2020). Complémentarité des modes d'archivage modernes du spectacle théâtral : Archives sonores/archives papier/archives audiovisuelles. In S. Gill (Éd.), *Chaillot, lieu de tous les arts*. Publications des Archives nationales. <https://doi.org/10.4000/books.pan.2359>

L'archive audiovisuelle, nouveau paradigme de l'archivage ?

Bachimont, B. (2017). *Patrimoine et numérique : Technique et politique de la mémoire*. INA.

Beuparlant, S. (2020). Tensions et distorsions des interfaces numériques sur l'activité interprétative du spectateur. In F. Jost & M. Treleani, *Le spectateur numérique* (p. 125-139). CNRS éditions.

Buob, B. (2017). Ce que la caméra peut faire (dire) aux techniques : La médiation cinématographique et le destinataire (trouble) du geste. *Images du travail, travail des images*, 3, Article 3. <https://doi.org/10.4000/itti.1055>

Gill, S., & Levasseur, É. (2023). Enjeux de préservation des archives audiovisuelles aux Archives nationales (France). *Les Cahiers du numérique*, 19(1), 59-92. <https://doi.org/10.3166/LCN.2023.004>

Guyot, J., & Rolland, T. (2011). *Les archives audiovisuelles : Histoire, culture, politique*. Armand Colin.

Treleani, M. (2014). *Mémoires audiovisuelles : Les archives en ligne ont-elles un sens?* Presses de l'Université de Montréal.

Vial, S. (2013). *L'être et l'écran : Comment le numérique change la perception*. Presses universitaires de France.

LES ENJEUX DE LA CAPTATION

Enjeux économiques et juridiques

ARTCENA (26 novembre 2014). Étude juridique : Captation d'un spectacle. <https://www.artcena.fr/precis-juridique/droits-dauteurs-et-droits-voisins/captation-et-photographie-dun-spectacle/captation-dun-spectacle> [Dernière consultation le 05/03/2024]

ARTCENA (14 décembre 2020). Organiser la captation d'un spectacle : Repères juridiques. <https://www.artcena.fr/guide/droit-et-administration/codiv-19-reperes-juridiques/organiser-la-captation-dun-spectacle> [Dernière consultation le 05/03/2024]

ARTCENA (28 février 2022). Captation et diffusion audiovisuelle d'un spectacle. <https://www.artcena.fr/guide/droit-et-administration/droit-dauteur/captation-et-diffusion-audiovisuelle-dun-spectacle> [Dernière consultation le 05/03/2024]

Blandin-Estournet, C., Gatel, V., & Vimeux, N. (1997). *Enregistrer un spectacle : Les conditions juridiques de la captation audiovisuelle et sonore d'un spectacle vivant*. IRMA éditions : AS.

Delavaud, G. (2005). Chapitre 1. Les débuts du théâtre télévisé. In *L'art de la télévision* (p. 17-37). De Boeck Supérieur. <https://www.cairn.info/l-art-de-la-television--9782804149437-p-17.htm>

Guyot, J., & Rolland, T. (2011). *Les archives audiovisuelles : Histoire, culture, politique*. Armand Colin.

Vandenbulke, A., & De Brogniez, M. (2022). *Captations du spectacle vivant : Manuel pratique des droits d'auteur et droits voisins*. European Theatre Convention. <https://orbi.uliege.be/handle/2268/296972>

Vendassi, M. (10 avril 2021). Margaux Vendassi, cinéaste de plateau (Caroline Chatelet) [Sceneweb]. <https://sceneweb.fr/portrait-margaux-vendassi-cineaste-de-plateau/> [Dernière consultation le 05/03/2024]

Enjeux de (re-)médiation culturelle

- Alexis, L. (2019). Culturebox, le portail culturel au coeur de la stratégie numérique de France Télévisions. *Tic & Société*, Vol. 13, N° 1-2. <https://doi.org/10.4000/ticetsociete.3226>
- Bardiot, C. (2021). *Arts de la scène et humanités numériques : Des traces aux données*. ISTE Editions.
- Bianchi, P. (2017). Retransmettre la performance filmée : De la documentation à la présentation. *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, 29, 97-116. <https://doi.org/10.4000/culturemusees.1118>
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine : Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Hermès science publications : Lavoisier.
- Ethis, E. (2004). Les non-publics n'existent pas ! In P. Ancel & A. Pessin, *Les non-publics : Les arts en réceptions* (p. 231-248).
- Gallois, J. (2024). La collecte des archives des Centres dramatiques nationaux et Scènes nationales dans les Hauts-de-Seine. *In Situ. Revue des patrimoines*, 53, Article 53. <https://doi.org/10.4000/122p8>
- Gill, S. (2020). De la bobine au fichier numérique, une archéologie des archives audiovisuelles et sonores du Théâtre national de Chaillot. In *Chaillot, lieu de tous les arts*. Publications des Archives nationales. <https://doi.org/10.4000/books.pan.2305>
- Guillou, L. (2020). *Le public du Festival d'Avignon : Des expériences vécues au temps remémoré : une approche communicationnelle de la mémoire individuelle et collective* [Thèse de doctorat, Université d'Avignon]. <https://theses.hal.science/tel-03142449>
- Guillou, L. (2021). L'éditorialisation et la diffusion des archives audiovisuelles du Festival d'Avignon : De la remémoration à la réactivation de l'expérience. *Proteus-Cahiers des théories de l'art*, 118.
- Guillou, L. (2022). Réinventer la captation du théâtre : Des transformations au service de la (re)médiation de l'expérience théâtrale ? *Interfaces numériques*, 11(1), Article 1. <https://doi.org/10.25965/interfaces-numeriques.4790>
- Sava, L. (2019). *Theatre through the camera eye : The poetics of an intermedial encounter*. Edinburgh University press.
- Siméon, S. (2017). Effets de Présence : Quels procédés pour le film-théâtre? *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7, 573-600. <https://doi.org/10.1590/2237-266069703>
- Siméon, S. (2019). Film-théâtre, intermédialité et nouveaux enjeux esthétiques. *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 33. <https://doi.org/10.7202/1065016ar>
- Tomasovic, D., & Deridder, A. (2021). Filmer la scène. *Etudes théâtrales (Louvain-la-Neuve)*. Académia-L'Harmattan.

CRISE SANITAIRE ET CAPTATION

Etudes de l'impact de la crise sanitaire sur le monde de la culture

Abitan, B. (13 mai 2020). Benjamin Abitan : « Il serait inepte de commencer à considérer qu'on peut faire du théâtre sans les théâtres » (A. Heluin) [Sceneweb]. <https://sceneweb.fr/benjamin-abitan-il-serait-inepte-de-commencer-a-considerer-quon-peut-faire-du-theatre-sans-les-theatres/> [Dernière consultation le 05/03/2024]

Aranyossy, M. (2022). Technology Adoption in the Digital Entertainment Industry during the COVID-19 Pandemic : An Extended UTAUT2 Model for Online Theater Streaming. *Informatics*, 9(3), Article 3. <https://doi.org/10.3390/informatics9030071>

Bertin, M., Guével, A.-M. L., Chantepie, P., & Muller, F. (2022). *Les offres innovantes des opérateurs culturels durant la pandémie : Retour d'expérience 2020-2021* (2022-08). Inspection Générale des Affaires Culturelles. <https://www.culture.gouv.fr/fr/espace-documentation/Rapports/Les-offres-innovantes-des-operateurs-culturels-durant-la-pandemie-retour-d-experience-2020-2021>

Clément-Cuzin, S., & Hurard, F. (2022). *Rapport IGAC 2022—Captation de spectacles vivants* (2022-12). Inspection Générale des Affaires Culturelles.

Demeyère, C., Havet-Laurent, S., & Richard, D. (2021). Gestion publique de la crise de la Covid-19 dans le secteur culturel : Perception des dispositifs publics et bien-être au travail dans les associations du spectacle vivant. *Gestion et management public*, 9 / 4(4), 111-117. <https://doi.org/10.3917/gmp.094.0111>

Jonchery, A., & Lombardo, P. (2020). Pratiques culturelles en temps de confinement. *Culture études*, 6(6), 1-44. <https://doi.org/10.3917/cule.206.0001>

Initiatives et prises de position relatives à la situation sanitaire

Alexis, L., & Chambat-Houillon, M.-F. (2023). Une soirée Zoom avec La Femme de ma vie. Quand le théâtre confiné se joue en ligne et en direct. *Communication & langages*, 218(4), 123-145. <https://doi.org/10.3917/comla1.218.0123>

Çamur, D. (2022). *Theater goes online : Telematic performance during COVID-19 lockdown in Turkey* [Mémoire de Master, Sabancı University]. [https://risc01.sabanciuniv.edu/record=b2756101_\(Table of contents\)](https://risc01.sabanciuniv.edu/record=b2756101_(Table of contents))

Demarcy-Mota, E. (2021, 5 avril). Emmanuel Demarcy-Mota : « Il ne s'agit plus de faire le point, mais de tracer ensemble des lignes » (Vincent Bouquet) [Sceneweb]. <https://sceneweb.fr/itw-emmanuel-demarcy-mota-il-ne-sagit-plus-de-faire-le-point-mais-de-tracer-ensemble-des-lignes/> [Dernière consultation le 05/03/2024]

European network mitos21. (2021, 21 janvier). Voices of Europe : The Film. Stories from Europe. <https://www.theatre-odeon.eu/en/stories-from-europe> [Dernière consultation le 05/03/2024]

La Bibliothèque Solidaire du confinement #BiblioSolidaire. (2020, mars 16). Facebook. <https://www.facebook.com/groups/bibliothequesolidaire>

Le Théâtre de la Ville, portes closes mais bras ouverts. (2020, novembre 15). Site Internet de la Mairie Paris Centre. <https://mairiepariscentre.paris.fr/pages/le-theatre-de-la-ville-portes-closes-mais-bras-ouverts-15743>

Leveneur, L., Chambat-Houillon, M.-F., & Alexis, L. (2023). *Les tactiques de communication de la télévision confinée. Les cas de TF1, France 2 et M6* (p. 71). Institut Francophone pour la Justice et la démocratie. <https://univ-panthéon-assas.hal.science/hal-04411554>

Macron, E. (2020a, 19 avril). *Même confinés, les sociétaires de la Comédie Française continuent de jouer. Chaque jour, la salle Richelieu se délocalise chez vous pour vous permettre de redécouvrir Marivaux, Tchekhov, Feydeau... Bravo à la @ComedieFr qui rend ainsi ces œuvres accessibles à tous ! #FranceUnie* [Billet]. X (formerly Twitter). <https://x.com/EmmanuelMacron/status/1251942670072778760>

Macron, E. (2020b, 6 mai). *Déclaration de M. Emmanuel Macron, président de la République, sur les premières orientations du plan de soutien pour la culture, secteur durement touché par la crise sanitaire provoquée par le covid-19*. <https://www.vie-publique.fr/discours/274308-emmanuel-macron-06052020-plan-culture-crise-sanitaire-covid>

Vigner, E. (2021, 22 février). Eric Vigner : « On ne peut pas remplacer l'acte théâtral » (Stéphane Capron) [Sceneweb]. <https://sceneweb.fr/itw-eric-vigner-on-ne-peut-pas-remplacer-l-acte-theatral/> [Dernière consultation le 05/03/2024]

METHODOLOGIE

Outils méthodologiques

Bourdaloie, H., & Douyère, D. (2014). *Méthodes de recherche sur l'information et la communication / [sous la direction de] Hélène Bourdaloie, David Douyère*. Mare & Martin.

Cordier, A. (2022). Le Grand Remplacement méthodologique n'aura pas lieu. *Questions de communication*, 41(1), 405-418. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.29278>

Jünger, J., & Keyling, T. (2020). *Facepager. An application for automated data retrieval on the web*. [Logiciel]. Source code and releases available at <https://github.com/strohne/Facepager/>.

Le Marec, J. (2002). Situations de communication dans la pratique de recherche : Du terrain aux composites. *Études de communication. langages, information, médiations*, 25, Article 25. <https://doi.org/10.4000/edc.831>

Quéré, L. (1984). L'oubli de la communication dans la science des communications. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 2(8), 53-76. <https://doi.org/10.3406/reso.1984.1137>

Valéau, P., & Gardody, J. (2016). La communication du journal de bord : Un complément d'information pour prouver la vraisemblance et la fiabilité des recherches qualitatives. *Recherches qualitatives*, 35(1), 76. <https://doi.org/10.7202/1084497ar>

Cadrage institutionnel

Organisation administrative

Abirached, R. (2022). Théâtre, service public : Genèse d'une notion fluctuante. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 1(292), 8-16.

Arrêté du 23 février 1995 fixant le contrat type de décentralisation dramatique, n. 0063 Journal Officiel (1995).

Décret n° 2017-432 du 28 mars 2017 relatif aux labels et au conventionnement dans les domaines du spectacle vivant et des arts plastiques, Décret (2017).

https://www.legifrance.gouv.fr/loda/article_lc/LEGIARTI000044296930

Faivre d'Arcier, B. (2016, septembre 21). *La décentralisation théâtrale, 70 ans après : Histoire et perspectives*. <https://doi.org/10.58079/mre7>

Loncle, S. (2017, décembre 15). 70 ans de la Décentralisation théâtrale – Comédie de Caen CDN [Billet]. *Théâtre et sciences humaines*. <https://doi.org/10.58079/uqws>

Wallon, E. P., Fujii, S. P., & Abirached, R. P. (2022). Revue d'histoire du théâtre, ISSN 1291-2530. Service public/intérêts privés. In *Revue d'histoire du théâtre* (p. 2022-01). Société d'histoire du théâtre

Politique culturelle

Beauvallet, È. (2024, février 23). Moins produire, moins diffuser : Coup de massue pour la culture après les annonces de Bruno Le Maire. *Libération*. https://www.liberation.fr/culture/moins-produire-moins-diffuser-coup-de-massue-pour-la-culture-apres-les-annonces-de-bruno-le-maire-20240223_NOY7TMP3LZDW5GDNAC5PU4DVOU/

Fafchamps, C. P., & Weber, R. A. de la postface. (2020). *Jean Hurstel : Pour une autre action culturelle* (R. De Bodt & C. Fafchamps, Éd.). Éditions du cerisier.

Le soutien du ministère de la Culture au spectacle vivant pendant la crise de la COVID 19. (2021). [Audit Flash]. Cour des Comptes. <https://www.ccomptes.fr/fr/publications/trois-audits-flash-sur-les-mesures-de-soutien-dans-le-secteur-de-la-culture-pendant-la>

Miles, C. (2023). *Projet annuel de performances. Budget général—PROGRAMME 131 Création* [Budget général]. Ministère de la Culture. https://www.budget.gouv.fr/files/uploads/extract/2023/PLF/BG/PGM/131/FR_2023_PLF_BG_PGM_131_STRAT.html

Ministère de la Culture. (2017, mai 5). *Centres dramatiques nationaux (CDN)*. Culture.gouv.fr. <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Theatre-spectacles/Le-theatre-et-les-spectacles-en-France/centres-dramatiques-nationaux-cdn>

Ministère de la Culture. (2020, septembre 14). *Le théâtre et les spectacles en France*. Culture.gouv.fr. <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Theatre-spectacles/Le-theatre-et-les-spectacles-en-France>

Ministère de la Culture. (2023, septembre 28). *Le budget du ministère de la Culture connaît une progression significative* [Site officiel].

<https://www.culture.gouv.fr/actualites/Le-budget-du-ministere-de-la-Culture-connaît-une-progression-significative>

Ministère de la Culture. (2024, avril 10). *Opéras nationaux en région*. Culture.gouv.fr. <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Musique/Spectacle-vivant-musical/Operas-nationaux-en-region>

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Tableau 1 : Résumé des contacts avec les structures sollicitées en fonction de leur labellisation.....	23
Tableau 2 : Postes et domaines d'activité des répondants	39
Tableau 3 : Activités de captation en 2024.....	41
Tableau 4 : Justification des pratiques et posture du répondant.....	42
Tableau 5 : Moyens techniques et humains pour la captation de spectacles dans les structures interrogées	44
Tableau 6 : Modes de stockage des productions audiovisuelles des structures interrogées	45
Tableau 7 : Confrontation des versements opérés par les structures sollicitées et les préconisations de la Mission Archives du Ministère de la Culture.....	54

Figure 1 : Capture d'écran du logiciel Facepager utilisé pour collecter les publications de chaque structure du corpus durant la crise Covid-19.....	29
Figure 2 : Premières parties de la grille d'entretien, dédiées à la collecte d'information concernant les profils de la structure et du répondant	33
Figure 3 : Partie de la grille d'entretien dédiée à l'enregistrement de captations	34
Figure 4: Partie de la grille d'entretien correspondant à l'axe de conservation	35
Figure 5 : Partie de la grille d'entretien consacrée à l'axe d'exploitation.....	36
Figure 6 : Partie de mise en perspective des pratiques avec les activités de la structure durant la crise Covid-19	37
Figure 7 : Domaines d'activité des répondants	40
Figure 8 : Exemple d'accès à une vidéo privée sur Vimeo	46

TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABREVIATIONS	7
INTRODUCTION.....	9
PARTIE 1	13
I. Le questionnement historique de l'archivage du théâtre	13
<i>A. Un art de l'éphémère</i>	<i>13</i>
<i>B. Archiver le théâtre, à la recherche d'archives mutuellement complémentaires</i>	<i>13</i>
<i>C. L'archive audiovisuelle : phénoménologie de l'imperformance</i>	<i>14</i>
II. La captation comme outil pluriel	15
<i>A. Qu'est-ce que la captation.....</i>	<i>15</i>
<i>B. Que peut-on faire de la captation ?.....</i>	<i>16</i>
III. 2020-2024 : l'occasion d'une transformation ?	17
<i>A. Le secteur du spectacle vivant, deuxième secteur le plus touché par la crise COVID</i>	<i>17</i>
<i>B. Comment réinventer le théâtre pendant la crise ?</i>	<i>18</i>
<i>C. A quoi ressemble le monde d'après ?</i>	<i>19</i>
PARTIE 2 : METHODOLOGIE D'ENQUETE	21
I. Les institutions du monde du spectacle vivant	21
<i>A. Typologie et panorama du fonctionnement : tutelles, labels et subventions</i>	<i>21</i>
<i>B. Protocole de sélection des structures interrogées</i>	<i>22</i>
<i>C. L'Opéra du Capitole, une heureuse erreur.....</i>	<i>23</i>
<i>D. Identification de marqueurs pour caractériser les structures</i>	<i>24</i>
II. Construction methodologique	28
<i>A. L'enrichissement progressif de la méthode d'enquête</i>	<i>28</i>
<i>B. L'entretien semi-directif au cœur de la démarche.....</i>	<i>30</i>
<i>C. Configuration et préparation des entretiens.....</i>	<i>31</i>
III. Présentation de la grille d'entretien.....	32
<i>A. Contextualisation de l'échange</i>	<i>32</i>
<i>B. L'enregistrement</i>	<i>33</i>
<i>C. La conservation.....</i>	<i>35</i>
<i>D. L'exploitation.....</i>	<i>36</i>
<i>E. Perceptions de l'influence de la crise COVID-19 dans les pratiques rapportées.....</i>	<i>36</i>
PARTIE 3	38
I. Typologie des réponses	38

A. <i>Identité des répondants</i>	38
B. <i>Qui capte quoi ?</i>	40
C. <i>A quoi ressemble l'objet vidéo ?</i>	43
1. Matériel à disposition	43
2. Les formats vidéo	44
3. Stockage	45
D. <i>Quel vocabulaire est utilisé ?</i>	46
II. L'insertion dans un écosystème organisé	47
A. <i>Qui réalise la captation ?</i>	47
1. Initier un projet de captation	47
a. La double casquette du directeur du théâtre	47
b. Compagnies accueillies	48
2. Réalisation interne à la structure	48
3. Les sociétés de production	49
B. <i>Qui exploite les captations ?</i>	50
1. Captation à usage professionnel	50
a. Valeur marchande	50
b. Valeur artistique	51
2. Captation à usage patrimonial	52
3. Captation à usage public	53
C. <i>Le rapport aux institutions</i>	53
1. Les versements	53
2. La numérisation.....	57
3. L'envers du rapport de l'IGAC : l'absence d'incitations et de financements	57
III. L'effet COVID-19	58
A. <i>Quelles initiatives ?</i>	58
1. L'invention de nouveaux programmes.....	58
2. Deux confinements de la culture aux effets radicalement différents	59
3. La vidéo génératrice de proximité	60
4. La mobilisation des réseaux de partenaires	62
B. <i>Retours et conséquences extérieures</i>	63
1. Réaction immédiate du public	63
2. Rapport aux institutions	64
3. Réouverture des salles	64
C. <i>Les évolutions sur le long terme</i>	65
1. Fin des projets ou transformation ?	65

2. La conservation d'acquis matériels	66
3. Changements de pratiques et de comportements	66
IV. Conclusions générales	67
<i>A. Modélisation des comportements des institutions</i>	<i>67</i>
1. L'artiste-directeur et les productions maisons	67
2. Les établissements culturels du maillage territorial	68
3. La captation comme outil artistique mobilisé aux extrêmes : le répertoire et l'improvisation.....	69
<i>B. Les angles morts de l'enquête</i>	<i>70</i>
1. Le Théâtre Municipal de Grenoble	70
2. Les théâtres privés.....	70
3. Cas d'école : le théâtre des Champs Elysées.....	71
CONCLUSION	73
SOURCES OU CONSTITUTION DU CORPUS	77
Corpus	77
Sources secondaires	77
BIBLIOGRAPHIE.....	79
Mémoire et archives de l'art du spectacle	79
<i>Bibliographie relative aux structures mentionnées.....</i>	<i>79</i>
<i>Théâtre et/ou temporalité</i>	<i>80</i>
<i>Les archives au coeur de l'étude des arts du spectacle du XXe siècle ..</i>	<i>80</i>
<i>L'archive audiovisuelle, nouveau paradigme de l'archivage ?</i>	<i>80</i>
Les enjeux de la captation	81
<i>Enjeux économiques et juridiques</i>	<i>81</i>
<i>Enjeux de (re-)médiation culturelle</i>	<i>82</i>
Crise sanitaire et captation.....	83
<i>Etudes de l'impact de la crise sanitaire sur le monde de la culture</i>	<i>83</i>
<i>Initiatives et prises de position relatives à la situation sanitaire</i>	<i>83</i>
Méthodologie	84
<i>Outils méthodologiques.....</i>	<i>84</i>
<i>Cadrage institutionnel</i>	<i>85</i>
Organisation administrative	85
Politique culturelle	85
TABLE DES ILLUSTRATIONS	87
TABLE DES MATIERES.....	89