

## Expérience esthétique et imaginaire scénique : usages de la captation dans la lecture du texte théâtral

*Aesthetic experience and scenic imagination: uses of capture in the reading of the theatrical text*

**François Le Goff et Julien Botella**

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/11529>

DOI : [10.4000/pratiques.11529](https://doi.org/10.4000/pratiques.11529)

ISSN : 2425-2042

### Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

### Référence électronique

François Le Goff et Julien Botella, « Expérience esthétique et imaginaire scénique : usages de la captation dans la lecture du texte théâtral », *Pratiques* [En ligne], 193-194 | 2022, mis en ligne le 15 septembre 2022, consulté le 01 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/11529> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.11529>

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2022.

Tous droits réservés

---

# Expérience esthétique et imaginaire scénique : usages de la captation dans la lecture du texte théâtral

*Aesthetic experience and scenic imagination: uses of capture in the reading of the theatrical text*

François Le Goff et Julien Botella

---

## Introduction

- 1 Pendant une longue et inédite période de pandémie, les théâtres ferment, les alternatives numériques se multiplient ; au cours d'un entretien avec Delphine Edy réalisé en 2021, le metteur en scène Éric Lacascade rappelle avec force que le théâtre, « c'est un espace, à cause du rituel, à cause du rassemblement, à cause des cérémonies, à cause du partage commun, de la convivialité, du groupe, de la communauté [...] Et si on le vide, une chose se brise, comme une peuplade qui disparaît, comme une langue qui meurt. » (Edy, 2021).
- 2 L'expérience de la salle où, le temps d'un spectacle, une communauté se rassemble, est unique et le visionnage de la captation théâtrale, dans une classe, ne concurrence pas le moment de théâtre et ce qui l'accompagne. Il est d'une autre nature, plus hétérogène, et n'engage pas de la même façon la réflexion sur les conditions de la réception. On est en présence d'un film de représentation qui utilise les ressources de la caméra pour multiplier les points de vue, se rapprocher de l'acteur, faire disparaître un pan de scène, réduire l'angle de vision ou l'élargir. Bien différent des captations en plan fixe de la Comédie française des années 1970, le film de la représentation est le film d'un réalisateur ; ce geste artistique change aussi la nature de la réception.
- 3 Nous ne perdons pas de vue la valeur irremplaçable de la représentation, en un temps, en un lieu ; toutefois, la captation, exploitée dans la classe en tant que support d'enseignement mérite une réflexion didactique, rarement développée pour elle-même à notre connaissance<sup>1</sup>. La présence de la captation théâtrale n'est pas nouvelle mais a

pris un essor de diffusion remarquable grâce au développement de plateformes numériques qui sont venues compléter l'offre physique de dvd soutenue par l'ADAV<sup>2</sup>. Le site *Cyrano*<sup>3</sup>, riche de plus de 30 captations intégrales, le site *Théâtre en acte* du réseau Canopé<sup>4</sup> proposent des ressources et des activités pédagogiques permettant la découverte d'œuvres théâtrales et la comparaison de mises en scène de référence par des extraits vidéo. *Théâtrecontemporain.net* met à disposition de brefs extraits de représentation, enrichis de documents, critiques, et entretiens. *Pièce (dé)montée*<sup>5</sup> accompagne la compréhension des enjeux du théâtre, notamment par une démarche stimulante de confrontation des textes et de leur mise en espace, chaque dossier offrant par ailleurs un ensemble complet de démarches pédagogiques de la lecture à la représentation en passant par le jeu. La mise à disposition croissante de ressources est en accord avec la promotion réitérée dans chacun des programmes scolaires de la dimension spectaculaire du théâtre. En classe de Première par exemple, il est précisé que le professeur « prend appui sur la programmation théâtrale ou sur des captations et veille à étayer son étude par la comparaison de différentes mises en scène de la pièce au programme<sup>6</sup> ». En classe de Seconde, « L'étude du théâtre suppose que soient prises en compte les questions de représentation et de mise en scène<sup>7</sup> ». Les recommandations pour les classes de collège sont plus discrètes mais on ne néglige pas l'importance de l'image fixe et mobile car « elles proposent aux élèves des figurations qui facilitent leur perception des textes littéraires ; elles sont également l'occasion de les confronter à des procédés sémantiques proches de ceux utilisés pour les textes et de développer des méthodes d'analyse spécifiques pour chacun d'entre eux<sup>8</sup> ». L'image fixe ou mobile, celle du théâtre pour ce qui nous intéresse, remplit sa fonction de facilitation d'accès au texte en rendant visible la référence, en incarnant la parole, en mettant en jeu les situations dramatiques. Ces facultés de l'image sont à considérer ; elles n'épuisent cependant pas la valeur de la captation théâtrale dont nous nous attacherons à dégager les caractères esthétiques, formels, didactiques, susceptibles de contribuer à la formation d'un sujet-spectateur, comme on peut parler d'un sujet-lecteur (Louichon, 2016)<sup>9</sup>.

- 4 Dans une première partie, nous distinguons les propriétés respectives de la représentation théâtrale et de la captation ainsi que les modes de relation esthétique différenciés qu'ils induisent. Le film de fiction cinématographique dans l'enseignement du français a fait l'objet de plusieurs études. L'acte de lecture du film comme spectature et défini comme une somme de « processus – perceptifs, cognitifs, argumentatifs, affectifs et symboliques – qui règlent l'interaction entre un spectateur et un film et assurent la construction de l'objet filmique en tant que texte » (Lefebvre, 1997, p. 12), est-il de même nature que celui de la captation théâtrale ? qu'est-ce qui se joue chez le spectateur en présence de la captation théâtrale ?
- 5 Si l'exploitation de la captation théâtrale est facilitée par les ressources numériques, cela doit s'accompagner d'une réflexion didactique sur l'insertion de ce support de lecture dans les enseignements littéraires. La captation, si elle n'est pas une simple illustration récréative d'un fragment théâtral, mérite d'être pensée comme un élément qui redistribue les modes d'approche de la lecture de l'œuvre intégrale théâtrale. Comment la captation réagence-t-elle l'organisation, la distribution des lectures, comment revisite-t-elle les conventions de la lecture de l'œuvre théâtrale en prenant des libertés vis-à-vis du découpage scénique, comment aide-t-elle à définir et à problématiser un parcours de lecture ? Captations et photogrammes sont des matériaux qui enrichissent l'appropriation du texte théâtral ; ils sont une invitation à

ouvrir la séquence de lecture à une mise en dialogue des formes textuelles, sonores, iconiques, dans des démarches renouvelées de lecture littéraire : c'est ce que nous nous attachons à montrer dans une deuxième partie, en posant quelques jalons de ce qu'il convient de reconnaître comme un parcours dramaturgique de l'œuvre théâtrale.

- 6 En reconnaissant une valeur de formation à la captation théâtrale, nous estimons qu'il n'y a pas une indifférence aux formes d'expression littéraire dans les démarches de lecture : dès lors, quelle place réserver à une lecture dramaturgique ? quelle attention à la relation esthétique avec le texte théâtral ? On peut se saisir du théâtre du point de vue de la performance – oralisation des textes, jeu dramatique, mise en espace (Dulibine & Grosjean, 2004 ; Le Goff, 2015) – ou sur un mode de la spectature (Lacelle, 2020) : chacune de ces relations engage l'élève acteur ou spectateur dans une relation esthétique qui fait appel au corps, à la part sensible du sujet lecteur spectateur, dont la contribution à un exercice actif de compréhension et d'interprétation s'affiche comme essentielle (Sauvaire, 2021). Cette sollicitation du sensible qui, au contact de la captation, mobilise les données visuelles et auditives ouvrent d'autres voies à l'interprétation en fidélité ou non avec le texte originel, dans un rapport de combinaison possible et parfois subtil qui permet de mieux appréhender les enjeux de signification du texte ou les propositions scéniques qu'il porte en germe. Être à l'écoute du texte, être attentif à la manière dont il est porté par un acteur-personnage, percevoir les modulations inédites dans l'échange verbal, livre alors une tout autre qualité de la parole, la charge en émotions et en intentions. L'école du spectateur ne considère donc pas le spectateur comme un individu passif ; il est un sujet qui agit.

Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. (Rancière, 2008, p. 19)

- 7 Au-delà de la connaissance de la forme artistique et littéraire du genre théâtral, c'est à la reconnaissance d'un *spectateur émancipé* (Rancière, 2008) que participe la captation non seulement sur le versant du sensible, mais aussi sur le versant des imaginaires. Dans un dernier temps de l'article, nous nous proposons d'aborder la captation théâtrale sous l'angle de sa participation à un imaginaire scénique, à un imaginaire du visible qui n'est pas sans rapport avec la formation à l'image et à l'histoire des arts : les scénographies contemporaines se sont libérées d'une conception mimétique de la représentation ; elles multiplient les inventions scéniques sur le mode métaphorique pour dire ou le pouvoir, ou l'amour, ou encore la menace, pour figurer l'infinie diversité des expériences humaines. Ces types de figuration auxquels sont peu familiers les jeunes spectateurs déjouent des stéréotypes représentationnels, élargissent les imaginaires visuels que l'on retrouve dans d'autres pratiques artistiques. C'est en ce sens que la captation ne sert pas seulement la compréhension du texte théâtral et participe pleinement de la formation artistique du sujet-spectateur. On s'intéresse alors à une activité créative relevant d'une expérience sensible et matérielle, laquelle nous invite à jouer avec les codes du symbolique et de la théâtralité.

## Captation et représentation : des expériences esthétiques différentes

- 8 Au sein de la constellation des formes consacrées au théâtre filmé (documentaires sur des démarches artistiques, portraits d'artistes, adaptations de pièces à l'écran, films

réalisés à partir de spectacles, etc.), la captation de spectacle tient une place particulière. « Configuration au carré » du spectacle, la captation tient à la fois de l'objet mémoriel : elle porte témoignage de ce qu'a été le spectacle et de l'objet esthétique en même temps qu'elle livre la singularité d'un regard, celui d'un réalisateur qui montre aussi à l'écran des choix artistiques. Si on la considère en tant que lecture d'une œuvre, la captation de spectacle fait donc intervenir une double actualisation : celle opérée par le metteur en scène sur le texte théâtral lorsque le support est une pièce écrite, et celle opérée par le réalisateur sur le spectacle mis en scène.

- 9 La captation appelle de fait une étude intrinsèque, d'ordre sémiologique, faisant intervenir les principes de l'analyse de spectacle et une approche comparatiste prenant appui sur le texte théâtral et sa double lecture-actualisation par le metteur en scène et par le réalisateur. À ce titre, la captation met en jeu un mouvement d'interprétation dont l'enseignant peut explorer les modalités avec ses classes. Pour éviter toute méprise sur la nature de ce qui est regardé dans les classes, il importe par conséquent de commencer par déterminer ce qui, dans la captation de spectacle, relève du spectacle et ce qui relève du film. Ce premier distinguo, relatif à la nature de l'objet regardé, doit être complété par une seconde distinction concernant la nature de l'expérience spectatorielle : si, au théâtre, l'univers représenté – ou univers fictionnel – occupe le même espace que celui du spectateur (Schaeffer, 1999), le dispositif filmique est quant à lui médiatisé par l'objectif et par l'écran. Afin que le spectateur de la captation restaure un contact avec le spectacle théâtral, une attention toute particulière doit donc être accordée à l'espace et à la temporalité du spectacle tels qu'ils apparaissent dans la captation : lorsque nous regardons une captation de spectacle, que percevons-nous du lieu théâtral et du spectacle qui s'y déroule ? Cette question concerne autant la scénographie du spectacle que son acoustique. Elle interroge aussi la relation que le spectacle entretient avec son public en termes de proxémie<sup>10</sup> ou de convention et permet de mieux comprendre par exemple comment la frontalité à l'italienne, qui n'est pas celle des salles plus récentes conçues sur le modèle de la boîte noire, comment la bifrontalité ou la quadrifrontalité agissent sur le public. Le spectacle *La Ville parjure*, mis en scène par Ariane Mnouchkine en 1991 d'après un texte d'Hélène Cixous, donne ainsi lieu à un film de Catherine Vilpoux et d'Éric Darmon qui se présente comme documentaire sur le spectacle (Vilpoux, 2010). Ce choix générique autorise la combinaison d'images extraites des répétitions, des représentations, mais aussi de l'actualité. En ce qui concerne les passages de captation, on constate que la multiplicité des points de vue prévaut sur le point de vue fixe. Ce dépassement de l'Œil du prince des salles à l'italienne sert ainsi un propos d'ordre politique sur l'expérience spectatorielle qui se tisse dans le dialogue des perceptions singulières sur le spectacle.
- 10 Il convient également de préciser comment la captation nous donne accès à la temporalité du spectacle et de percevoir comment la captation joue de cette temporalité. Au sujet de la captation de *Phèdre* (Metge, 2004), mis en scène par Patrice Chéreau, le réalisateur Stéphane Metge explique par exemple avoir allongé la durée de certains passages.

Pour l'arrivée de Thésée, dans *Phèdre*, le temps de la représentation est multiplié par quatre dans le film. L'installation des chaises, qui se faisait simultanément sur scène, est montrée chaise par chaise dans le film. Si on maintenait le temps réel, le spectateur du film resterait frustré. En salle, il y a une progression de la tension qu'il est nécessaire de transposer au cinéma, et les procédés ne sont pas les mêmes (Perrot, 2007, p. 184).

- 11 Ces propos font apparaître une attention du réalisateur quant à l'expérience spectatorielle telle qu'elle se joue *in situ* et éclairent son travail de transposition afin de créer, pour le spectateur de la captation, une réception similaire. Au temps continu du spectacle *in situ*, la captation peut substituer une temporalité propre, reposant sur les ellipses, répétitions, ralentis de la narration filmique. Ce sont ainsi deux expériences complémentaires de la temporalité et de la perception qui sont proposées au spectateur de la captation et du spectacle *in situ*. Dans une étude récente consacrée aux petites formes filmiques que sont les trailers, teasers, bandes annonces de spectacles théâtraux, Aurélie Mouton-Rezzouk estime ainsi que

L'écran est aujourd'hui l'un des « lieux » possible du spectacle vivant, en continuité avec le plateau, et cette spectation médiatisée ne peut plus être considérée de façon exclusive comme doublement différée et déceptive (Mouton-Rezzouk, 2021, p. 100).

- 12 Il n'en demeure pas moins que l'enseignant est parfois déconcerté face au double objet – texte et captation – qui s'offre à lui : faut-il se concentrer sur la lecture de l'œuvre intégrale et, par prudence, choisir une captation supposément plus « proche » du texte ? Faut-il analyser telle ou telle captation pour elle-même, avec parfois le sentiment inconfortable de désertier l'œuvre écrite et les enjeux que soulève sa lecture ? Reconnaître la valeur esthétique d'une captation implique en tout cas de la considérer comme une fiction à part entière et de privilégier une démarche comparatiste en étudiant les liens qu'elle tisse avec le texte théâtral et avec le spectacle. Il ne semble donc pas nécessaire de construire un univers commun au texte, au spectacle et à la captation ni d'y faire entrer à tout prix des œuvres aux esthétiques singulières dès lors que l'on admet que plusieurs univers fictionnels peuvent exister distinctement à partir d'une souche fictionnelle commune (Ryan, 2007, p. 15-34). En suivant cette approche, on considérera donc le texte théâtral comme un espace de déploiement de la fiction théâtrale, au même titre que l'adaptation filmique<sup>11</sup> ou que des objets hybrides comme le récent *Acteon* de Benjamin Lazar<sup>12</sup>. Le texte de théâtre est donc moins à considérer comme une partition que la représentation ou la captation devraient suivre avec déférence que comme un matériau à partir duquel tout un chacun peut se mettre à l'épreuve, en se lançant avec ou contre le texte théâtral dans une appropriation de la fiction théâtrale. Ainsi entendue, la représentation « fait œuvre » (Bionda, 2020), se développant comme une actualisation du texte.

## Des effets de la captation dans la lecture du texte de théâtre.

- 13 Le propre d'une préoccupation pédagogique est de considérer la nature, l'usage d'un matériau et son insertion dans un projet d'enseignement. La réflexion sur le statut et la place d'une captation théâtrale dans une séquence ne se limite pas à des questions pratiques et organisationnelles ; le moment et le mode de son exploitation sont des indicateurs de la valeur qu'on lui reconnaît dans la dynamique d'un enseignement. C'est la raison pour laquelle nous distinguons dans cette partie quelques options didactiques qui soulignent la faculté de la captation à réévaluer le choix et la segmentation des corpus de lecture, à problématiser un projet de lecture de l'œuvre intégrale tout en diversifiant les régimes de lecture littéraire. L'ensemble de ces précautions didactiques participe de la mise en place d'un parcours dramaturgique de l'œuvre théâtrale qui élargit la notion de lecture de l'œuvre intégrale. L'œuvre

littéraire théâtrale n'est pas le seul objet d'enseignement ; elle existe comme support de lecture aux côtés de la captation, du photogramme, des notes d'intention. Ni récréative, ni illustrative, la captation ne vient donc pas en excès ; en mettant en travail l'identité singulière du genre, elle sert le déploiement de sa réception dans sa complexité. Pour éclairer le propos, nous choisissons de nous référer à des pièces du répertoire classique, largement diffusées, présentes à tous les niveaux du secondaire et aisément accessibles en vidéo ou sur les plateformes pédagogiques.

## Quand les scènes à voir recomposent le corpus de lecture

- 14 Posons que la représentation théâtrale sait mettre en lumière une scène que les usages pédagogiques tiennent pour secondaire. Le phénomène est assez typique des choix de lecture de la comédie sérieuse moliéresque qui privilégient les scènes jugées importantes pour la compréhension des enjeux dramatiques et délaissent les scènes de transition, à valeur d'intermède comique par exemple. Un exemple servira à montrer que la sélection du corpus détermine non seulement le plaisir de lecture mais nourrit la problématisation d'un parcours de lecture de l'œuvre intégrale. Il est fréquent d'entrer dans l'œuvre théâtrale par la lecture de la scène d'exposition : celle de *L'École des femmes* qui oppose Chrysalde à Arnolphe développe un long discours qui d'entrée rend la lecture délicate voire difficile pour les jeunes lecteurs. Suit une brève scène dans un registre de farce qui montre le maître Arnolphe empêché de rentrer chez lui, ridiculisé par ses gens de maison. Les choix dramaturgiques retenus par Didier Bezace dans sa mise en scène de 2001 excellent dans la représentation d'une maison dont la façade est en fait le plancher de la scène, d'où surgissent comme sur ressorts les valets : le lieu figure une forteresse interdite au maître lui-même ; l'autorité dont il s'enorgueillit dans la scène d'exposition est mise à mal ; la scène de farce, sans retentissement dramatique, devient visuellement très éloquente pour poser un projet de lecture, montrer la capacité du jeu farcesque et du rire à dynamiter l'abus d'autorité. Le fantasme de maîtrise et de domination est tourné en dérision non par l'exercice d'un discours raisonné (voir l'échec de Chrysalde dans la scène 1) mais par la situation comique, le langage physique du théâtre. La captation théâtrale remplit alors plusieurs fonctions : retenir une scène qui expose dans sa profondeur, sa richesse, le langage théâtral, qui donc permet d'interroger la matière même du théâtre dans ses ressources physiques et sensibles, en ne laissant pas entretenir la fausse idée selon laquelle le théâtre et particulièrement le théâtre classique serait d'abord du discours mis en scène ; poser le socle d'un projet de lecture qui met en tension la question de l'autorité et les formes de résistance qu'on peut lui opposer dans le jeu et sur scène ; restaurer la valeur d'une scène de transition dans la compréhension de l'esthétique théâtrale et l'enrôlement des lecteurs. Une première lecture morale est donnée par le jeu ; la réalité résiste à Arnolphe, la forteresse se retourne contre lui, le rire devient un instrument d'émancipation contre l'autorité ce qui élargit et enrichit le thème du mariage forcé. La *petite scène* dit autant qu'un long discours sur la vanité du personnage, l'illusion de son pouvoir, l'ironie dramatique de cet empêchement domestique.

## De la pertinence ou non du découpage scénique

- 15 Un autre effet de la captation sur le traitement scolaire du corpus textuel théâtral affecte un point sensible de la lecture littéraire : la segmentation de l'extrait (Belhadjin

& Perret, 2019). La pièce classique distribuée en actes et en scènes invite « naturellement » à adopter une lecture étanche de la scène prise comme une unité autonome ; à un degré encore plus restreint, il y a, fréquemment isolée, la tirade dans la tragédie. Ces unités dramatiques sont aussi renforcées par un enjeu de savoir : la structure rhétorique de la tirade, la dynamique du dialogue, la fonction de la scène d'exposition sont des entrées de lecture. La lecture outillée de l'extrait visant à exhausser ses propriétés formelles et discursives explique aussi ce commode cloisonnement scénique. Or la captation est là pour rappeler que ces découpages textuels sont aussi des conventions, que la représentation escamote les bornes scéniques, travaille la fluidité, aborde l'action et la parole dans l'action en enjambant les marques de séparation. C'est aussi à une étude dynamique que nous invite la captation dans une confrontation possible entre les scènes. En s'émancipant des bornes scéniques, il peut se trouver que l'on gagne en perspectives de lecture renouvelées, l'enjambement pouvant éclairer différemment les situations dramatiques de scènes prises isolément. Ainsi, si l'on s'attache à l'ouverture des *Fourberies de Scapin*, on observe que la scène est souvent traitée dans les classes d'abord pour sa valeur informative. Un fils apprend le retour de son père alors qu'il s'est engagé auprès d'une femme sans son accord. Le visionnage des premiers instants de la scène 2, dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit de 1998 avec Philippe Torreton dans le rôle-titre met en évidence l'effet de contraste entre les états psychiques des personnages, l'un en proie à la panique à l'idée de la colère paternelle, l'autre, Scapin, apparaissant en fond de scène sur un lever de gaze dispersant l'orage, accompagné du chant des oiseaux, prenant possession littéralement de l'espace en marchant sereinement, économe jusqu'au mystère dans ses gestes et ses mots. La mise en scène éclaire les rapports entre les états des personnages, pose Scapin comme personnage providentiel mais aussi énigmatique, dessinant la figure du héros solitaire ; les manières de se conduire, de parler, de se mouvoir créent de forts contrastes et installent d'emblée, corporellement, un rapport de dépendance inversé entre le maître et la condition du valet. C'est la confrontation des deux scènes qui permet de se détourner d'une lecture informative pour engager une lecture comparative des scènes, plus instructive, plus ouverte au jeu de l'interrogation et de l'hypothèse, propice à une première réflexion sur la figure providentielle du héros auprès duquel chacun cherche un soutien salvateur. Le jeu physique des acteurs, tout en opposition, installe visuellement les relations entre les personnages, ce qui peut déjà constituer un premier jalon dans l'élaboration d'un parcours problématisé de l'œuvre.

## L'expérience du photogramme

- 16 Le geste d'extraction, de confrontation, de séquençage de photogrammes à partir des captations de spectacle est séduisant à plus d'un titre. Aisé à pratiquer, il invite en effet à être moins passif et à prendre le spectacle en main, au propre comme au figuré, le spectateur devenant en quelque sorte opérateur du spectacle et monteur-montreur de sa propre spectature. La captation ne gagne cependant rien à être considérée comme un assemblage de signes qu'il s'agirait de déplier pour « faire parler » le spectacle. À ce jeu en effet, nous passerions à côté de notre objet, car aucun discours sur le spectacle, aucune analyse de spectacle ne peut prétendre à l'exhaustivité. L'approche du spectacle mise en œuvre dans les dossiers de *Pièce (dé)montée* révèle ainsi une préoccupation quant au fait de préserver l'expérience sensible, *in vivo*, de la représentation théâtrale.



Avant la découverte du spectacle, les éléments de contexte essentiels à la compréhension de la fable théâtrale sont ainsi distillés avec parcimonie, afin de ne pas alourdir un temps volontairement laissé ouvert à la multiplicité des perceptions et au jeu de la réception. Car le théâtre est bien cet art du temps et de la mémoire qui fait advenir pour qui s'y laisse prendre des moments suspendus : oratorio de l'« emmerrement » dans *Littoral* de Wajdi Mouawad, geste intime de la rencontre d'Antoine et Cléopâtre chez Tiago Rodrigues, parole incandescente des acteurs performers d'*Odyssée* de Pauline Bayle, extase de Roxane dans la mise en scène de *Cyrano de Bergerac* par Denis Podalydès, etc.

- 17 Dès lors, le photogramme est moins à considérer comme un outil à visée illustrative, sorte de *reader digest* du spectacle qui en résumerait les moments marquants, que comme le support et l'espace d'une énigme, d'une émotion de spectateur, point d'interrogation offert aux regards. Pour qui ne sait rien du spectacle dont il est extrait, le photogramme représentant une femme assise, pieds nus et dos au spectateur, contemplant un mur d'écrans représentant un ciel bleu (Trochel, 2012), recèle en soi une force de témoignage et de suggestivité qui en fait un objet autonome. Ce photogramme se prête ainsi au jeu des titres, à la manière d'un tableau. Il a une valeur iconologique, mais peut aussi lancer une réflexion sur le spectacle dont il est tiré : quel pourrait être le titre de ce spectacle ? Parmi les spectacles de Joël Pommerat, puisque c'est de son univers dont il s'agit, lequel correspondrait le mieux à ce photogramme ? S'esquisse ainsi un parcours au sein de la fable théâtrale de Cendrillon, dont le photogramme interroge l'intériorité : quels sont les rêves, les pensées intimes de ce personnage que l'on pensait connaître ? « Faire parler l'image » consiste alors à donner la parole au personnage figurant sur le photogramme, comme dans l'exercice dramaturgique de la « confession d'un masque » (Danan & Sarrazac, 2012, p. 25-26). Le personnage fait retour sur sa vie et livre un témoignage sur ce qu'elle a été. C'est ainsi l'écart entre ce spectacle en train de germer dans l'imaginaire du spectateur et celui réalisé scéniquement par Joël Pommerat qui peut être interrogé, le photogramme constituant l'espace de questionnement et d'éclosion des possibles dramaturgiques.
- 18 « Faire parler l'image » à partir du photogramme peut également permettre de mieux comprendre ce qui s'entend au théâtre, de quelle manière le son et le sens travaillent dans l'esprit du spectateur au cours du spectacle (Larrue & Mervant-Roux, 2016). Comment le témoignage de Cendrillon se fraie-t-il un chemin jusqu'à nous, scripteurs devenus auditeurs ? Cette question conduit les élèves à interroger leurs stratégies de sonorisation ainsi que celles de Joël Pommerat, chez qui la manière dont les sources sont données à voir et à entendre crée des effets multiples : onirisme de pantomime lorsque le son émanant de sa source est coupé, intimité par l'utilisation de micro hf, hyper présence de bruits quotidiens captés au plateau et amplifiés pour le spectateur, etc.

## La captation théâtrale : terrain de l'expérience esthétique, terreau de l'imaginaire scénique

### L'expérience esthétique

- 19 Mise en jeu, mise en espace, mise en scène, la représentation produit une fiction, issue d'un texte mais pas toujours, elle est production d'images et de sons<sup>13</sup>. Si elle est

regardée comme la mise en jeu d'une fiction dramatique, ce qu'elle est, elle doit aussi être considérée comme une proposition artistique, dont la valeur excède la fidélité au texte pour sonder des voies dramatiques et spectaculaires inédites, élaborées, créées par un lecteur metteur en scène. La représentation s'apparente ainsi à un texte de lecteur désignant « à la fois l'apport du sujet lisant à la réalisation de l'œuvre lue et le résultat (qui peut être très divers) de cet apport » (Fourtanier, 2020b : p. 271).

- 20 Une tradition critique a régulièrement avancé des entrées de lecture sous la forme de grilles d'analyse<sup>14</sup> qui découpent la représentation en de multiples unités d'analyse, traitées d'abord sur un mode descriptif. L'usage raisonné d'une grille de lecture, si elle présente l'avantage de fournir un cadre pour l'analyse méthodique du théâtre en tant que spectacle, peut aussi entretenir la croyance en un mouvement de lecture prétendu naturel qui irait de l'observation décomposée d'unités minimales à la production d'une interprétation fondée objectivement (Le Goff, 2015). Dans le cadre d'une école du spectateur, on peut comprendre l'intérêt d'une démarche d'analyse iconologique qui, par certains aspects, rejoindrait les problématiques de la lecture de l'image dans l'enseignement du français et dans l'histoire des arts. Mais cela ne peut se faire selon nous qu'à cette condition : épouser le point de vue du spectateur et retenir les données sensibles pour faire que le visionnage d'une captation, d'un extrait soit une expérience de l'œil et de l'oreille. Dès lors, une différenciation entre les différentes modalités de la réception peut s'avérer utile ; la pertinence de la catégorisation opérée par Muriel Plana (2017) mérite qu'on s'y attarde un peu longuement. Son analyse isole quatre moments : *perception, réception, compréhension, création*, examinés sans rapport de hiérarchie mais soumis à « un ordre logique (pas de réception sans perception, de compréhension sans perception et réception, de création sans perception, réception et compréhension). » (*Ibid*, p. 3). L'acte de perception se fonde sur des impressions sensibles, des formes simples, des couleurs, des éléments d'ordre physiologique liés à l'énergie/à la présence/au rythme/à l'atmosphère mais aussi à l'attitude physique et morale,
- 21 qui parviennent au spectateur. La verbalisation de ce qui est perçu est rendue compliquée ; à ce stade, « on associe du sens *directement* à la sensation, sens et sensation ne se séparent pas encore dans une analyse » (*Ibid*, p. 3).
- 22 L'acte de réception est ensuite présenté comme un acte volontaire et conscient. Les objets du monde perçu sont traités, classés pour être intériorisés, acceptés psychiquement. Ce qu'elle appelle les cadres internes au sujet (goûts, normes, habitus, désir, culture, fantasmes, etc.) interviennent davantage et cherchent à dialoguer avec certaines données de l'expérience perceptible, ce qui suppose d'en évacuer d'autres, celles qui sont irrecevables pour elle pour des raisons morales, sociales, psychologiques, culturelles (*Ibid*, p. 4).
- 23 La phase de compréhension-apprentissage intervient comme un temps de synthèse du « perceptible et (du) recevable de ce quelque chose, son ou ses sens » [...] : Pour interpréter, on choisit entre ce qui est pertinent pour nous (utile, valorisant, plaisant) et ce qui, quoique perceptible et recevable, ne l'est pas dans les circonstances où l'on se trouve, par rapport à ce qu'on est et ce qu'on désire à ce moment-là. [...] On rejette alors ce qui est incompréhensible non en termes de « sens » mais en termes d'intérêt (pragmatique) pour le sujet. (*Ibid*, p. 4).
- 24 En dernière analyse, l'activité de *création-recréation* regroupe la diversité des productions verbales écrites ou orales qui se bâtissent sur

« ce qu'on a perçu, reçu et compris-appris pendant le spectacle mais aussi auparavant, durant d'autres spectacles, d'autres expériences artistiques, d'autres expériences de vie, bref, de faire dialoguer une nouvelle expérience avec l'infinité d'expériences qui nous constituent comme un être humain unique à un moment donné » (*Ibid*, p. 4).

- 25 En contexte scolaire, la perception-réception-compréhension du spectacle fait intervenir une mise en discours de l'expérience spectatorielle dont les formes et les finalités sont bien entendu variables : écritures de la réception au moment du visionnage, écrits visant à développer une lecture experte du spectacle, écrits moins formalisés visant à ouvrir l'expérience spectatorielle. Quel que soit le dispositif retenu, il s'agit de ne pas dissocier sensorialité et intelligibilité, de reconnaître au spectateur débutant la capacité à éprouver esthétiquement une intelligence de la scène, à émettre un jugement de goût ou de valeur, à mettre en relation des événements scéniques, des faits sonores ou visuels avec le texte pour en évaluer le degré de conformité, de contrariété ou de dissonance créative. Dans la relation texte/image, se jouent alors plusieurs combinaisons possibles, dépendantes d'un projet de lecture : du texte à l'image, de l'image au texte, l'image privée du son, le son privé de l'image, l'image sans le texte. Afin de ne pas réserver à l'œil le privilège (Le Breton, 2006), nous retenons, à titre d'exemple, des situations de réception fondées sur l'écoute.
- 26 La seule écoute, yeux fermés, de la première scène des *Fourberies de Scapin* dans la mise en scène de J.-L. Benoît livre des informations partielles mais déterminantes pour la compréhension de la situation dramatique. La perception, avant toute opération d'intelligibilité du discours, retient une atmosphère saturée de pression, psychologique et atmosphérique (le tonnerre devient un signe annonciateur d'un danger imminent). L'écoute est intrigante, elle identifie un état de panique, à partir de quoi des hypothèses peuvent être échafaudées et la situation dramatique du jeune homme inquiet de l'arrivée paternelle éclairée. Surtout, en jouant sur un principe de segmentation des modes perceptifs, on aiguise un sens, et stratégiquement, on diffère la découverte d'autres informations. Dans le cas présent, le rétablissement de la vue permet de se concentrer sur un fait extratextuel, qui introduit un élément de savoir : les personnages sont fardés, et empruntent une gestuelle de la Commedia Dell'Arte. Les options de visionnage mettent l'accent sur tel ou tel signe théâtral, découvert dans une durée stratégiquement et pédagogiquement élaborée. L'écoute a pu partiellement construire le cadre fictionnel ; la vue stabilise l'espace fictionnel, conforme au texte et procurant un plaisir mimétique, mais apporte aussi une référence culturelle, celle de la farce et du théâtre de tréteaux. Les savoirs ne sont pas absents de l'expérience esthétique ; ils ne sont pas posés dans un rapport d'extériorité, mais sélectionnés et élaborés à partir de ce qui est vécu de façon sensible dans le temps de la captation.
- 27 En outre, en déjouant une conception naturaliste de la mise en son, le travail sur la captation crée des moments d'étonnement fécond. Dans la scène 7 de l'acte III de *Cyrano de Bergerac* mis en scène par Denis Podalydès, ce que l'on entend est au moins aussi important que ce que l'on voit. La célèbre scène du balcon se déroule en effet dans une semi-obscurité propice à la déclaration voilée de Cyrano à Roxane, avant de basculer dans la fantasmagorie. Le balcon est retiré à vue par des comédiens devenus opérateurs, l'actrice interprétant Roxane flottant dans les airs au gré des paroles ailées de Cyrano. On ne peut toutefois comprendre pleinement l'effet des paroles de Cyrano sur Roxane et ce basculement surprenant dans la fantasmagorie que si l'on accorde une attention suffisante à l'étude du son dans ses dimensions vocales et musicales : les

chuchotements de connivence haletante entre Cyrano (Michel Vuillermoz) et Christian (Éric Ruf) cèdent peu à peu la place au susurrement du discours amoureux avant de se libérer et de devenir hymne accompagné de la *Pulcinella* de Stravinsky. Afin de mieux percevoir l'importance du son dans l'économie dramaturgique de cette scène, celle-ci peut être visionnée une première fois afin de déterminer la situation et les enjeux pour chacun des personnages, avant de visionner, sans l'image cette fois, la même scène. Les lignes d'adresse, les intensités, les hauteurs, mais aussi le silence de Christian sont autant d'éléments d'une algèbre de la perception sonore (Bovet, Larrue & Mervant-Roux, 2011) à développer en classe par le travail de la captation. Sont ainsi favorisées d'autres manières de voir, d'entendre, de percevoir et peut-être de comprendre la représentation théâtrale, débarrassée un temps du *diktat* de la belle image et de la dimension strictement visuelle à laquelle on a tendance à réduire le spectacle. C'est également le travail de l'atmosphère qui est rendu plus manifeste : qu'ajoute la dimension sonore à l'atmosphère du spectacle et à l'activité du spectateur ? Qu'ajoute le traitement de la lumière à l'atmosphère du spectacle dès lors par exemple que les sources sont apparentes ou masquées (Perruchon, 2016) ? En permettant une meilleure compréhension des mécanismes perceptifs à l'œuvre dans le temps du spectacle, la captation éclaire ce que son atmosphère doit à des éléments que l'on a tendance à ne pas remarquer car étant immatériels (Hervé, 2018 ; Botella, 2021).

## La fabrique des imaginaires scéniques

- 28 La relation sensible offerte par la captation en classe de français ouvre nécessairement une pluralité des lectures : la présence de l'acteur, la qualité de sa parole, le jeu qui donne chair au personnage, font exister le texte sous des dehors souvent inattendus, qui bousculent notre voix intérieure quand nous lisons le texte. L'expérience du spectateur est alors une invitation à réévaluer la lecture, la perception tout mentale, intellectuelle que l'on avait de la situation dramatique ; le préjugé d'une naturalité du ton enfermé dans la maille du texte ne tient pas. Ces interactions entre l'image et le texte sont l'assurance d'une lecture enrichie qui prend en compte la dimension spectaculaire du genre théâtral.
- 29 Considérons aussi que la relation esthétique élargit les perspectives en ne construisant pas seulement un renforcement des liens entre le texte et la représentation. La captation théâtrale fait entrer les imaginaires scéniques dans la classe, imaginaires qui affectent les pré-conceptions du spectateur débutant, peu coutumier des modes de représentations contemporaines de l'espace théâtral, non strictement mimétiques. Outre le plaisir de la fable représentée, la captation offre un plaisir nouveau de nature artistique dans l'identification et l'interprétation des formes scéniques pour représenter une atmosphère, une idée, l'état émotionnel d'un personnage, ou introduire en surimpression des codes culturels et esthétiques en conformité ou en rupture marquée avec le texte de théâtre mis en scène.
- 30 Par *imaginaire scénique*, nous entendons une réalité matérielle, visuelle, auditive, appréhendée par les sens, une proposition scénique qui emprunte à un faisceau de références et de schèmes culturels, à la diversité des expériences esthétiques d'un metteur en scène pour représenter une situation dramatique. En ce sens, l'imaginaire scénique n'est pas un élément de pure fiction, coupé de toute forme de manifestation tangible, solide et matérielle, à l'image d'une pure production de l'esprit. Tel que nous

le comprenons, il désigne l'ensemble des propositions spectaculaires qui sollicitent l'œil et l'oreille, plus rarement l'odorat du spectateur, déplaçant dans l'espace physique du théâtre l'univers fictionnel du texte, mais pas seulement. Le metteur en scène – ou plutôt le collectif qui souvent participe à l'aventure théâtrale – en travaillant la matière de la pièce, en la transposant, produit un imaginaire scénique constitué d'images, d'analogies, de métaphores, de symboles. J. Thomas, dans son *introduction aux méthodologies de l'imaginaire* (1998) précise qu'il s'agit d'appréhender un imaginaire comme « un système, un dynamisme organisateur des images, qui leur confère une profondeur en les reliant entre elles » (1998, p. 15), ce qu'il est d'évidence au théâtre ; ceci ne manque pas de complexifier le jeu interprétatif et de permettre la projection des imaginaires singuliers des spectateurs dans l'activité de déchiffrement des signes théâtraux : « double sens des images, ambivalence des valeurs, non dissociation du sensible et du sens, correspondances analogiques » (Wunenburger, 2003, p. 5) sont autant de dispositions scéniques qui entretiennent l'interaction des imaginaires entre la scène et la salle. L'attention aux formes, aux images produites par la scène, comme à celles que le spectateur projette met en rapport l'imagination, le sensible et le sens. La captation théâtrale mobilise et lie intimement des actes perceptifs et des actes imaginatifs. À partir de là, il est difficile de penser « qu'un texte puisse s'enfermer dans une grille de lecture, dont il débordera toujours, ou qu'un signe scénique (un objet, un geste, un son, un élément de scénographie...) s'épuise dans un simple jeu d'encodage et de décodage. » (Danan, 2021, p. 6). La systématisation d'une lecture critériée trouve vite ses limites, quel que soit le support, texte littéraire ou captation théâtrale. Nous lui préférons une lecture dramaturgique, centrée sur les manifestations d'un imaginaire scénique, que l'on peut répartir en trois opérations distinctes de lecture créative et interprétative : une première opération part du texte pour aller vers une scène imaginaire, la deuxième s'intéresse aux imaginaires produits par la scène, une dernière concerne les projections de l'imaginaire du spectateur sur la scène.

- 31 En posant la question d'un enseignement de la dramaturgie en classe, C. Ailloud-Nicolas (2011) souligne la nécessaire restriction du champ d'exploration, pour tenter modestement de se libérer en classe d'un texto-centrisme qui fait que le texte est réputé « contenir toutes les informations dont le metteur en scène a besoin pour réaliser son spectacle selon un système d'équivalence stricte entre les mots et la scène » (2011, p. 83). Pour contourner les obstacles d'une dramaturgie impossible en classe, elle suggère une forme de « dramaturgie décomposée » (*Ibid*, p. 85) qui s'attache par exemple au cadre spatial, à la représentation d'une scène, à partir des contraintes posées par le texte : celles contenues dans le discours des personnages, celles portées par les didascalies, plus discutables si l'on s'en tient à l'histoire du théâtre. Il faudrait alors « inviter l'élève à imaginer toutes les solutions possibles, depuis le respect absolu de la contrainte jusqu'à la transformation du texte » (*Ibid*, p. 86).
- 32 L'interaction texte/scène s'établit possiblement dans les deux sens. Elle peut aussi affecter le texte afin de le rendre par exemple cohérent dans un projet d'actualisation. Mais il faut reconnaître en même temps que les propositions élémentaires régulièrement observées dans les manuels ou les appareils pédagogiques des éditions scolaires ne se départent pas d'une représentation conventionnelle qui cherche d'abord à se mettre en conformité avec l'univers de la fiction textuelle, dans une logique de représentation mimétique qui duplique scéniquement la matière de la fable. Or, s'il est un enjeu fort de la confrontation texte/scène, c'est de notre point de vue, la puissance de création de l'espace théâtral à inventer métaphoriquement le texte, avec les

ressources de la représentation scénique. Comment la scène, qui ne dispose pas des ressources techniques du cinéma, peut-elle donner à voir un sentiment, un désir, un événement psychique remarquable dans l'histoire des personnages ? C'est en ayant à l'esprit cette interrogation sur les ressources créatives de la scène que l'on peut être conduit à délaissier ce que J. Rancière décrit comme un régime représentatif de l'art, évalué selon sa vraisemblance, son expressivité, sa conformité à des modèles classiques et mimétiques pour retenir ce qu'il désigne comme un régime esthétique de l'art (Rancière, 2004), dans le cadre duquel

les choses ne sont pas artistiques parce qu'elles sont des peintures ou des sculptures (et qu'elles obéissent aux lois respectives de ces genres), mais parce qu'elles sont l'occasion d'une expérience sensible particulière, en excès par rapport à l'expérience sensible quotidienne (Hagelstein, 2020 : p. 402).

- 33 Ce qu'offre la scène contemporaine dans sa lecture des œuvres patrimoniales par exemple, c'est une intelligibilité de la fable dramatique à travers des représentations sensibles qui métaphorisent les espaces, les décors, font de la matière scénique un langage offert aux interprétations, non soumis aux lois de l'imitation, de la rationalité mimétique, aux impératifs de concordance ordinaire entre apparence et réalité, entendement et sensibilité. Si nous reprenons la mise en scène du balcon dans *Cyrano de Bergerac* d'E. de Rostand, nous voyons comment le choix dramaturgique tient dans une métamorphose de l'espace en une scène surréelle où Roxane flotte dans les airs, littéralement « transportée » par les paroles de Cyrano ; on perçoit ainsi de façon sensible, le bouleversement intérieur de Roxane. La déréalisation de l'espace concrétise le trouble du personnage et impose la figure de l'élévation extatique comme traduction du ravissement de Roxane. De même, la fameuse scène à témoin caché conçue par Elmiré pour démasquer Tartuffe est traitée par Stéphane Braunschweig (2008) comme un espace-temps hors de l'espace mondain, représentant scéniquement les passions troubles – ou inavouées – des personnages. La scène de toutes les tentations se déroule dans un sous-sol, pareil à une crypte dont les murs irréguliers aux pierres apparentes laissent suinter une eau qui goutte et résonne. La scénographie traite symboliquement l'épisode dramatique, elle crée des images qui viennent en excès du texte pour imposer une atmosphère liant intimement le sensible à l'interprétation. L'espace scénique est bavard, le non verbal est un terrain d'hypothèses de lecture, idéal pour mesurer la qualité métonymique ou métaphorique de l'espace visuel et sonore.
- 34 Une autre composante d'une lecture dramaturgique réside dans le libre exercice de l'investissement imaginaire du spectateur qui travaille les associations, superpose d'autres référents culturels au spectacle représenté, sans que l'on ait l'assurance de la pertinence du jeu interprétatif. Cette activité est comparable à l'exercice de l'interlecture définie comme « la relation personnelle d'un lecteur réel agençant à son gré la lecture d'une œuvre et ses souvenirs de lecture d'autres œuvres, mais aussi de tableaux, de films ou de bandes dessinées, d'écoute musicale, voire de bribes d'expérience de toutes sortes. » (Fourtanier, 2020a, p. 250). C'est ainsi que dans la scène 1, acte I de *l'École des femmes*, dans la mise en scène de Bondy, Arnolphe frappe par son allure altière, longuement figée, dos au public, à tel point qu'une aussi longue posture sciemment détournée de son interlocuteur dans une position de fermeture finit par devenir un signe sur lequel vient s'accrocher une autre référence culturelle qui fait sens à double titre comme s'il s'agissait d'une syllepse scénique ; l'attitude d'Arnolphe imprime dans la rétine du spectateur le tableau de Hyacinthe Rigaud, portrait officiel de Louis XIV. Une autre image vient se superposer sur l'image scénique, renforçant de

façon posturale le signe de l'autorité et réinstallant la fiction théâtrale dans le siècle du Roi Soleil.

- 35 Plus suggestive encore, le jeu des imaginations fait se rapprocher l'œuvre moliéresque de la culture du Far West dans l'apparition de Scapin dans la scène 2 de J.-L. Benoit, portant chapeau et manteau à la manière d'un gaucho, en imposant dès son apparition l'image du cowboy, figure solitaire, justicier à ses heures et marginal dont les liens ne sont pas toujours clairs avec la justice comme le suggère allusivement le texte. En conservant à l'esprit cette analogie, on comprend aussi la filiation, le type de figure que représente Scapin en voyant de façon remarquable comment cette référence fonctionne à la fin de la pièce. De même que le cowboy réunit les membres de la famille à la fin du film de John Ford *La Prisonnière du désert*, mais reste au seuil de la porte du ranch et retourne au désert, de même Scapin reste au seuil de la porte par laquelle les autres sont partis pour festoyer ; il reste seul sur scène, seul lieu de son existence en tant que création typiquement théâtrale.
- 36 La sollicitation des imaginaires scéniques, internes ou externes, dont l'origine réside dans le texte, sur la scène ou dans l'esprit du spectateur, bouscule la conception d'une forme théâtrale stable et nous invite à « raisonner non pas en termes de ce qui est acceptable ou inacceptable, de ce qui est respectueux ou irrespectueux, mais en termes d'ouverture et de potentialités. » (Ailloud Nicolas, 2011, p. 84). De surcroît, et sans nous en tenir à la dimension spectaculaire du texte théâtral, on fera valoir que l'observation et la stimulation d'un imaginaire scénique participe de la formation du regard et de l'écoute du spectateur, du développement d'une attention esthétique intéressée à l'expression des modes de représentations contemporaines, transgressives ou simplement décalées et ironiques, non mimétiques, exploitant les codes culturels et artistiques présents aussi dans d'autres champs artistiques.

## Conclusion

- 37 Le théâtre, dans ses dimensions sensibles et spectaculaires, entre principalement dans la classe grâce à la captation. Cela a un certain nombre de conséquences dans la lecture et la connaissance du genre. D'un point de vue didactique, la présence de la captation suggère d'autres parcours de lecture dans l'œuvre théâtrale, d'autres choix dans la lecture des scènes et leurs segmentations, d'autres modes de questionnement. En s'émancipant d'une stricte relation ancillaire au texte, comme la représentation elle-même, la captation est à considérer dans ses qualités artistiques qui sollicitent nécessairement la sensibilité et l'imaginaire du spectateur. Comme le souligne David le Breton,

La perception est une prise de possession symbolique du monde, un déchiffrement qui situe l'homme en position de compréhension à son égard. Le sens n'est pas contenu dans les choses comme un trésor caché, il s'instaure dans la relation de l'homme avec elles, et dans le débat noué avec les autres pour leur définition [...]. Sentir le monde est une autre manière de le penser, de le transformer de sensible en intelligible. (2006, p. 25)

- 38 Si la captation donne à sentir le monde du texte bien au-delà de la lettre, on comprend pourquoi la captation perdrait beaucoup en restant cantonnée dans un usage illustratif du texte patrimonial. La question de l'éducation à l'image, de l'activité interprétative, de la production des imaginaires contemporains, de l'espace théâtral comme manifestation d'une vie matérielle et artistique des idées, tout cela entre dans un projet

d'école du spectateur, qui nous éloigne toujours un peu plus d'une conception textocentrique du genre théâtral.

---

## BIBLIOGRAPHIE

AILLOUD-NICOLAS, C. (2011). « Un enseignement de la dramaturgie est-il possible dans les classes de collège et de lycée ? ». *Synergies France 8*. En ligne : <https://gerflint.fr/Base/France8/Ailloud-Nicolas.pdf>

BELHADJIN, A. & PERRET, L. (2019). *L'Extrait et la fabrique de la littérature scolaire*. Bruxelles : P. Lang.

BIONDA, R. (2020). « La fiction théâtrale : entre transmédialité et transfictionnalité ». In : *Fabula. La recherche en littérature*. En ligne : [https://www.fabula.org/atelier.php?fiction\\_theatrale](https://www.fabula.org/atelier.php?fiction_theatrale).

BOTELLA J. (2021). « Le spectacle rendu à son atmosphère : étude du milieu-brume dans le théâtre de Claude Régy ». *Études théâtrales* 69-70, p. 96-106.

DANAN, J. & SARRAZAC, J.P. (2012). *L'Atelier d'écriture théâtrale*. Arles : Actes sud.

DANAN, J. (2021). « Qu'est-ce qu'une approche dramaturgique d'un texte de théâtre ? » *Pratiques*, 191-192. En ligne : <https://journals.openedition.org/pratiques/10990>.

DORT, B. (1986). « L'état d'esprit dramaturgique ». *Théâtre/Public* 67, p. 8-12.

DORT, B. (1995). « Dramaturgie ». In : Corvin, M. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, p. 285-286.

DULIBINE, C. & GROSJEAN, B. (2018) [2004]. *Coups de théâtre en classe entière*. Manage : Lansman.

EDY, D. (2021). « "La vie n'est réelle que lorsque je suis". Entretien de Delphine Edy avec Eric Lacascade et Jérôme Bidaux ». *Pratiques* 191-192. En ligne : <https://journals.openedition.org/pratiques/10804>

FOURTANIER, M.-J. (2020a). « Interlecture ». In : Brillant Rannou et al. (dirs), *Un Dictionnaire de didactique de la littérature*. Paris : H. Champion, p. 250-251.

FOURTANIER, M.-J. (2020b). « Texte du lecteur ». In : Brillant Rannou et al. (dirs), *Un Dictionnaire de didactique de la littérature*. Paris : H. Champion, p. 271-273.

HAGELSTEIN, M. (2020). « Comment voient ceux qui ne voient pas. L'art comme production de modèles (synesthésiques) du sensible ». In : Gourdain, S. (dir.) *Transformations de l'image. Les images et l'éthos de l'existence*. Milan : Éd. Mimesis, p. 397-418.

HELBO, A. (1987). *Théâtre. Modes d'approche*. Paris/Bruxelles : Méridiens-Klincksieck/Éd. Labor.

HERVÉ, C.-M. (2018). « Un langage de fumée, de brume et de poussière. Vers une écriture scénographique du drame ? ». In : Danan, J. & Naugrette, C. (éds). *Les Nouveaux matériaux du théâtre*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 95-100.

LACELLE, N. (2020). « Spectature ». In : Brillant Rannou, N et al. (dirs), *Un dictionnaire de didactique de la littérature*. Paris : H. Champion.



- LARRUE, J.-M. & MERVANT-ROUX, M.-M. (2016). *Le Son du théâtre, XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne*. Paris : CNRS éd.
- LEFEBVRE M. (1997). *Psycho. De la figure au musée imaginaire. Théorie et pratique de l'acte de spectature*. Paris : Éd. L'Harmattan.
- LE BRETON, D. (2006). « La conjugaison des sens : essai ». *Anthropologie et sociétés* 30 (3), P. 19-28. En ligne : <https://doi.org/10.7202/014923ar>.
- LE GOFF, F. (2015). « Oraliser le texte de théâtre : présence du personnage ». In : Dezutter O. & Falardeau E. (dirs), *Les Temps et les Lieux de la lecture*. Namur : Presses universitaires de Namur, p. 183-196.
- LE GOFF, F. (2016). « Le texte de théâtre, le lecteur et la revue Pratiques : retour sur une relation singulière et ses enjeux didactiques ». In : Petitjean A. (dir.), *Didactique du français et de la littérature*. Metz : Université de Lorraine, p. 533-548.
- LOUICHON, B. (2016). « Dix ans de "Sujet Lecteur" ». In : Petitjean A., Petitjean A. (dir.), *Didactique du français et de la littérature*. Metz : Université de Lorraine, p 387-404.
- MOUTON-REZZOUK, A. (2021). « Teasers, trailers et autres bandes annonces : captatio benevolentiae ». *Études théâtrales* 68, p. 100.
- PAVIS, P. (1996). *L'Analyse de spectacle*. Paris : Nathan.
- PAVIS, P. (2012). « Le point de vue du spectateur ». *Critical Stages. The IATC webjournal/Scènes critiques. Revue web de l'AICT* 7. En ligne : <https://www.critical-stages.org/7/le-point-de-vue-du-spectateur/>.
- PERROT, E. (2007). « L'art de filmer le théâtre ». *Jeu. Revue de théâtre* 123 (2), p. 184.
- PERRUCHON, V. (2016). *Noir, lumière et théâtralité*. Lille : Presses universitaires du Septentrion.
- PIÉGAY-GROS, N. (2002). *Le Lecteur*. Paris : Flammarion.
- PLANA, M. (2017). « Perception, réception, COMPRÉHENSION, création. Ce que seul le théâtre peut faire au spectateur ». In : Martinez, M. (dir.). *Le Théâtre appliqué : enjeux épistémologiques et études de cas*. Manage : Lansman.
- RANCIÈRE, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- RANCIÈRE, J. (2008). *Le Spectateur émancipé*. Paris : Éd. La Fabrique.
- RYAN, M.-L. (2007). « Jeux narratifs, fictions ludiques ». *Intermédialités/intermediality* 9, p. 15-34.
- RYKNER, A. (2010). « Proxémie ». In : *Les Mots du théâtre*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, p. 88-90.
- SAUVAIRE, M. (2021). « Sensibles braconnés ». In : Brillant Rannou, N., Sauvaire, M. & Le Goff, F. (dirs). *Expérience et partage du sensible dans l'enseignement de la littérature. Actes des XX<sup>es</sup> Rencontres des chercheuses et chercheurs en didactique de la littérature*. En ligne : <https://20rccd1.sciencesconf.org/browse/typdoc>.
- SCHAEFFER, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction*. Paris : Éd. Le Seuil.
- TOMASOVIC, D & DERIDDER A. (dirs) (2021). *Études théâtrales* 68. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2021-1.htm>.
- TORGUE, H. et al. (2015). *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

WUNENBURGER, J. (2003). *L'Imaginaire*. Paris : Presses universitaires de France.

## Pièces de théâtre

BENOIT, J.-L. (mett. en sc.) (1998). *Les Fourberies de Scapin*, de Molière. Paris : Montparnasse.

BRAUNSCHWEIG, S. (mett. en sc.) (2008). *Tartuffe*, de Molière. Strasbourg : TNS, Seppia/Arte France/Alsatic TV.

BEZACE D. (mett. en sc.) & Don, K (réal.) (2001). *L'École des femmes*, de Molière. Arte France/La Compagnie des Indes/Théâtre de la Commune. En ligne : <https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/mise-en-scene/lecole-des-femmes/moliere-1/didier-bezace.html>.

CHÉREAU, P. (mett. en sc.) & METGE, S. (réal.) (2004). *Phèdre*, de Jean Racine. Paris : Arte.

MNOUCHKINE, A. (mett. en sc.) & CIXOUS, H (réal.) (1991). *La Ville parjure ou Le Réveil des Erinyes*. Paris : Théâtre du Soleil.

PODALYDÈS, D (mett. En sc.) & SOMMER, A. (réal.) (2008). *Cyrano de Bergerac*, d'Edmond Rostand. Paris : France 2/Agat Films/Comédie-Française.

POMMERAT, J. (mett. en sc.) & TROCHEL, F. (réal.) (2012). *Cendrillon*, de Charles Perrault. Paris : Axe sud.

VILPOUX, C. (réal.) (2010) [1991]. *D'après La Ville parjure ou Le Réveil des Erinyes*. Paris : Théâtre du Soleil.

## NOTES

1. La revue *Études théâtrales* a consacré en 2021 un numéro au théâtre filmé mais pas dans une perspective didactique.
2. La centrale d'achat de programmes audiovisuels et multimédia réservée aux réseaux culturels et éducatifs - <https://www.adav-assoc.com>
3. <https://www.cyrano.education/home>
4. <https://www.reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/>
5. <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/>
6. Programme de français de première des voies générale et technologique, p. 13. <https://eduscol.education.fr/document/5795/download>
7. Programme de français de seconde générale et technologique, p. 12. <https://eduscol.education.fr/document/5792/download>
8. Programme du cycle 4 en vigueur à la rentrée 2020, Lecture et compréhension de l'écrit et de l'image, p. 15, <https://eduscol.education.fr/document/621/download>
9. Dans une de ses nombreuses contributions à la question de la représentation théâtrale, Patrice Pavis (2012) avance une description de la réception du spectacle par analogie avec les postures du lecteur d'œuvres littéraires, présentées par N. Piégay-Gros dans son ouvrage, *Le lecteur* (2002).
10. Développée à partir des années 1960 par l'anthropologue américain Edward T. Hall dans le domaine de la communication non-verbale et des relations interculturelles, la proxémie est transposable à l'analyse de spectacle (Rykner, 2010, p. 88-90). La

proxémie théâtrale postule que les relations au sein de l'assemblée théâtrale sont déterminées par des facteurs échappant à la seule économie informationnelle : la distance à laquelle spectateurs et acteurs se tiennent, les rapports physiques qui organisent leur échange, leur façon d'habiter l'espace et d'en faire l'instrument d'une interaction. Les relations proxémiques renvoient aussi au rapport que l'acteur de théâtre entretient avec sa propre parole : le lieu d'où il parle, sa façon d'envisager son interlocuteur ou de commenter son propos, ses gestes.

11. Pour les adaptations filmiques de pièces de théâtre, on se reportera notamment à la série de moyens métrages "Replay", produite par Arte, dans laquelle figurent plusieurs œuvres patrimoniales : *Médée*, *Cyrano de Bergerac*, *Brutus*, *Dom Juan*, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, *L'Hôtel du libre-échange*.

12. Dans ce film hybride qui tisse les modes et les dispositifs de représentation, Benjamin Lazar se fonde sur l'opéra de Marc-Antoine Charpentier (1684) inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide. Le réalisateur interroge le pouvoir évocateur de la fiction théâtrale. Au gré des mouvements de caméra et des changements à vue des décors, le spectateur tantôt s'immerge dans un univers intime, celui de la lecture des *Métamorphoses*, tantôt renoue avec l'expérience chorale du spectacle baroque, lorsque chanteuses et chanteurs sont filmé.e.s en plan large sur la scène du Châtelet. *Actéon* est donc à la fois utopie théâtrale, hommage aux lieux de spectacle et aux manières de vivre le spectacle.

13. Il va sans dire que le théâtre investit bien d'autres formes, d'autres discours, que la fiction dramatique et le jeu de l'illusion théâtrale ne sont plus les seuls moteurs de la théâtralité ; mais en réfléchissant à la captation dans la classe de français, nous conservons une approche commune du théâtre comme représentation d'une fiction dramatique écrite.

14. On peut citer par exemple les questionnaires d'Helbo (1987), d'A. Ubersfeld et de P. Pavis (1996).

---

## RÉSUMÉS

Quelle place occupe la captation théâtrale dans l'enseignement du genre théâtral ? Quels sont ses usages et ses fonctions ? C'est à ces questions que la contribution se propose de répondre en retenant le point de vue du spectateur qui vit, même partiellement et modestement, une expérience esthétique sollicitant l'écoute et la vue. À un enjeu esthétique, viennent se greffer des enjeux didactiques : à rebours d'une fonction illustrative de la mise en scène, la captation encourage une réévaluation des modes de lecture du texte théâtral, tant du point de vue de sa segmentation, des hiérarchies ordinaires des scènes à lire, que de la problématisation de l'étude de l'œuvre intégrale ou encore des outils d'analyse régulièrement mobilisés par le texte théâtral. Dans un dernier développement et dans un projet de formation du spectateur qui n'est pas seulement un spectateur de théâtre, l'article s'intéresse à l'observation et la stimulation d'un imaginaire scénique qui participe de la formation du regard et de l'écoute du spectateur, du développement d'une attention esthétique intéressée à l'expression des modes de représentations contemporaines.

What place does theatrical recording have in the teaching of theatrical genre? What are its uses and functions? The contribution proposes to answer these questions from the point of view of the spectator who lives, even if partially and modestly, an aesthetic experience involving listening and seeing. In addition to an aesthetic issue, didactic issues are grafted on: contrary to an illustrative function of the staging, the recording encourages a re-evaluation of the modes of reading the theatrical text, as much from the point of view of its segmentation, of the ordinary hierarchies of the scenes to be read, as of the problematization of the study of the complete work or of the tools of analysis regularly mobilized by the theatrical text. In a final development and in a project of training the spectator who is not only a theatre spectator, the article is interested in the observation and the stimulation of a scenic imaginary which participates in the training of the spectator's look and listening, in the development of an aesthetic attention interested in the expression of the contemporary modes of representation.

## INDEX

**Keywords** : Theatrical capture, scenic imagination, dramaturgical reading, scenic reading, dramaturgical journey, reception, aesthetic relationship, spectatorship

**Mots-clés** : Captation théâtrale, imaginaire scénique, lecture dramaturgique, lecture scénique, parcours dramaturgique, réception, relation esthétique, spectature

## AUTEURS

### FRANÇOIS LE GOFF

Université Toulouse - Jean-Jaurès, laboratoire LLA-Creatis, F-31000, Toulouse, France

### JULIEN BOTELLA

Lycée Général Las Cases, membre associé de LLA-Creatis, F-31000, Toulouse, France