Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1993)

Heft: 2

Artikel: Regards et pouvoirs entre théâtre et cinéma : l'esthétique de Roger Planchon

Autor: Eigenmann, Eric / Tortajada, Maria

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870500

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

REGARDS ET POUVOIRS
ENTRE THÉÂTRE ET CINÉMA
L'ESTHÉTIQUE DE ROGER PLANCHON

Qu'est ce que regarder un spectacle? Cet article, qui concilie des approches sémiologique et phénoménologique, pose la question dans le cadre de la représentation théâtrale et de la projection cinématographique. Il ne s'agit pas tant d'établir de nouveaux critères théoriques, en vue de nourrir le débat sur la spécificité des deux arts, que d'analyser des œuvres particulières: le *George Dandin* de Molière, dans la double réalisation, au théâtre et au cinéma, de Roger Planchon. La réflexion menée ici montre d'une part que chacune des deux œuvres met en évidence les conditions et les moyens de vision spécifiques de l'art concerné; d'autre part que cette divergence de traitement aboutit, paradoxalement, à une certaine convergence des effets sur le spectateur, dans son rapport au visible.

La contribution de la critique à la comparaison entre théâtre et cinéma reste le plus souvent théorique. Lorsqu'on désire réfléchir sur des spectacles concrets, on se heurte à des problèmes de corpus. Comment confronter en effet une représentation théâtrale et un film dont les choix esthétiques ne tiennent pas à la différence entre ces deux arts ? Rares sont les metteurs en scène qui réalisent au cinéma une pièce qu'ils ont montée au théâtre. Roger Planchon l'a fait pour *George Dandin,* de Molière, qu'il a mis en scène au Théâtre National Populaire de Villeurbanne et tourné dans le même élan, en l'espace de quelques mois, en 1987[1]. Le film prolonge la représentation théâtrale : même histoire, mêmes acteurs, même «lecture» du texte. Planchon prétendrait-il négliger la frontière entre les deux arts ? Certes non. En changeant de

1. On peut également mentionner le travail de Peter Brook: *La Tragédie de Carmen* (1984) et La *Mahabharata* (1985) ont été portés à l'écran après avoir été joués sur scène. Planchon avait déjà mis en scène *George Dandin,* en 1958.

langage, il s'adresse à un autre spectateur ; il produit deux expériences du spectacle narratif. Qui se trouve confronté à l'une et à l'autre ne peut que s'interroger sur son propre rapport aux représentations théâtrale et filmique. La double création de Planchon incite le spectateur à s'interroger sur la nature de son regard.

Mise en scène du spectateur

Roger Planchon remanie quelque peu le texte de Molière : il modifie l'ordre de certaines scènes dans la représentation théâtrale, distribue différemment certaines répliques dans le film. On n'en tiendra pas compte ici. Un ajout, pourtant, retient l'attention : dans la mise en scène comme dans la réalisation cinématographique, Planchon introduit la représentation d'une scène extraite d'une autre pièce de Molière, *Dom Garcie de Navarre ou Le Prince Jaloux*[2]. Si cette représentation s'inscrit dans le cours de l'action filmique, un soir que le noble Clitandre «se donne la comédie», la scène est jouée en prologue du spectacle théâtral. Cette position inaugurale, au moment où s'établit le «contact» avec les spectateurs, lui confère *a priori* une valeur particulière. L'analyse ne le contredira pas.

Au milieu de la salle, dans un espace libre de fauteuils, deux comédiens drapés dans de grandes capes, Claude Brasseur et Zabou, déclament les répliques de Dom Garcie et de Done Elvire. Pendant ce temps sur la scène, qui demeure dans la pénombre, des comédiens en costumes de paysans observent la représentation de ce dialogue, ou le public du TNP, ou les deux. On a généralement retenu le rapprochement que Planchon opère entre deux drames de la jalousie dans l'œuvre de Molière : dans *Dom Garcie de Navarre* comme dans *George Dandin,* un couple se querelle sur la question de la fidélité conjugale, en termes assez semblables de surcroît, bien qu'il soit noble dans le premier cas, de condition inférieure dans le second[3]. Les implications sociopolitiques de ce prologue ne devraient pas occulter cependant sa portée esthétique. Nous aimerions revenir principalement sur des choix de mise en espace.

---

2. La scène 8 de l'acte IV, entre Dom Garcie et Done Elvire.
3. Angélique est de petite noblesse désargentée et Dandin, un riche paysan.

L'espace théâtral conçu par Planchon et son scénographe, Ezio Frigerio, est en l'occurrence relativement peu courant. Il combine un dispositif en arène, en ce sens que le public entoure une partie du lieu scénique, et un dispositif frontal[4]. Toutefois le spectateur, en tant qu'individu, ne saurait jouir d'un point de vue englobant. Bien au contraire, c'est lui qui est pour ainsi dire entouré par le spectacle, s'il est installé entre les deux foyers scéniques en question. Même dans les rangs supérieurs de la salle, du reste, il se trouve pris dans une double relation frontale. De toute façon, on ne peut manquer de percevoir que des comédiens se situent au milieu du public, dans le même environnement spatio-temporel ; le spectacle contraint à regarder dans la salle, comme le font, de la scène, les paysans. Ils contribuent à renvoyer le spectateur à lui-même. Il *se voit regardé :* le regard des personnages l'objective en tant que spectateur de théâtre.

D'entrée de jeu, le spectateur du prologue de ce *George Dandin* fait donc d'une part l'expérience de la présence effective des comédiens et de tout ce qui constitue la représentation — ce qu'on appelle parfois la «coprésence», condition du dispositif en l'occurrence. Toujours plus ou moins mal placé par rapport à l'un des deux foyers scéniques, il fait d'autre part l'expérience de l'immobilité — ou de la mobilité très restreinte — de son point de vue : pour être en mesure de bien voir, il lui faudrait opérer un déplacement, qu'il ne peut qu'esquisser d'un inconfortable mouvement de pivot.

Or la présence du public et de la scène dans un environnement spatio-temporel unique et la fixité du point de vue du spectateur constituent précisément les deux propriétés du spectacle théâtral par rapport au spectacle cinématographique, qui implique l'intermédiaire de l'écran et la mobilité du point de vue de la caméra. Ce sont donc aussi les conditions de perception du spectateur de théâtre, la relation physique et visuelle qu'il entretient avec la représentation, que manifeste le prologue de Planchon.

Une telle conclusion paraît d'autant plus pertinente que le film de Planchon met en évidence ces mêmes propriétés dans la séquence correspondante. Elle s'attarde à montrer que Clitandre, spectateur de *Dom Garcie de Navarre,* lance des clins d'œil séducteurs à la comédienne et que celle-ci y répond par des révé-

---

4. Voir par exemple *Théâtre. Modes d'approche,* éd. A. Helbo, J. D. Johansen et al., Paris/Bruxelles: Méridiens Klincksieck/Labor, 1987, p. 67.

rences, autrement dit que la «scène» et la «salle» communiquent.

C'est l'un des aspects traditionnnels du prologue que d'interpeller le public, non seulement par le regard, mais par la parole. Dans la tradition cette interpellation remplit une fonction explicative. Le prologue de ce *George Dandin,* en revanche, pose une énigme, *a fortiori* au spectateur qui connaît la pièce mise à l'affiche. Que vient faire là ce texte étranger? En quoi cette scène de *Dom Garcie de Navarre* introduit-elle à *George Dandin*? Tout simplement: *quel est le rapport ?* La juxtaposition des deux textes ouvre une béance sémantique.

A ce stade de l'analyse, il importe de retenir que Planchon pose la question de la signification, et qu'il la pose en termes de rapport, selon une logique structurale; qu'il invite par conséquent le spectateur à adopter une attitude interprétative. Le prologue ne délivre pas de message constitué, mais des éléments d'une structure signifiante à élaborer. Peut-être n'est-il pas sans intérêt de remarquer ceci: les paysans assistant au dialogue de *Dom Garcie de Navarre* portent chacun une lanterne qui, éclairant la pénombre de la scène, symbolise assez bien la participation demandée au spectateur...

La scène comme tableau

Ainsi prévenus, et munis de ladite lanterne, découvrons la suite du spectacle. A la fin du prologue, Zabou disparaît et Claude Brasseur, se débarrassant de sa cape, descend les gradins de la salle et monte sur scène en George Dandin. Le décor représente la cour d'une ferme, de manière réaliste; Ezio Frigerio s'est largement inspiré de la campagne de Lombardie et d'Emilie-Romagne, où il a passé son enfance. Des valets de ferme vaquent à leurs occupations quotidiennes; les costumes, y compris celui de Dandin, sans prétendre à une quelconque réalité historique, correspondent assez au XVIIe siècle que nous imaginons pour «faire vrai»; la diction des premières répliques semble plus naturelle que dans la scène de *Dom Garcie de Navarre.* La théâtralité, en bref, est moins exacerbée.

Pourtant ne demeure guère d'ambiguïté, nous sommes bien au théâtre. Le prologue a accompli son œuvre de déréalisation en mettant en évidence non seulement la relation théâtrale entre la scène et la salle, mais aussi, par contraste, la scénographie qui restera en vigueur jusqu'à la fin du spectacle.

Or cette scénographie se construit de manière à provoquer ce qu'on appellera un «effet de tableau». En montant sur scène, le comédien réintègre l'espace qui est traditionnellement le sien. La relation frontale est restaurée, renforcée par la transgression qu'elle vient de subir. Mais le spectacle ne passe pas seulement de l'autre côté de la rampe, longue et rectiligne, de la salle du TNP. Il rentre *dans le cadre :* du point de vue du spectateur, l'espace scénique se cantonne dorénavant à l'intérieur du «cadre de scène», en l'occurrence rigide et homogène, qui le délimite à la manière d'un cadre de tableau. Comme, de surcroît, une toile de fond unie, tendue derrière le bâtiment de ferme, supprime la profondeur de champ, le spectacle se rapproche d'une image en deux dimensions. Par ailleurs, la scène est largement occupée par un décor fixe et permanent. La grande vivacité des mouvements de comédiens ne brise pas totalement le statisme qui en découle, dans la mesure où les positions des personnages principaux se montrent récurrentes, comme nous le constaterons plus loin. Enfin, et surtout, l'image scénique apparaît soigneusement composée, sur le plan des formes et des couleurs. Il y règne un grand équilibre, tant horizontalement — l'architecture de la ferme est presque symétrique — que verticalement, entre le sol de la cour et la galerie de l'étage.

Un théâtre à lire [5]

Si le résultat est souvent très esthétique, la composition de l'image se révèle fonctionner régulièrement comme une structure signifiante, confirmant ainsi la pertinence de cette notion en ce qui concerne la mise en scène de Planchon. En effet, peu d'éléments visuels se montrent susceptibles de porter à eux seuls une signification.

Certes, une sémiologie primaire parviendrait, en les considérant isolément, à tirer parti de certains accessoires, remarquables par leur rareté. Ainsi la brouette du premier acte, d'autant plus intéressante que le texte de Molière ne la mentionne pas. Il serait possible de lui reconnaître, en s'inspirant de la théorie de Peirce

5. Voir évidemment Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris: Editions Sociales, 1982.

revisitée par Umberto Eco[6], des fonctions iconique et indicielle, voire une fonction symbolique. Il semble aller de soi, dans un décor de ferme, qu'une brouette soit l'image d'une... brouette. Elle peut se révéler un indice du monde paysan auquel appartient George Dandin : ce dernier ne le trahit-il pas pour épouser la fille d'un baron ? A moins qu'on ne préfère y voir l'indice d'un travail physique et éprouvant, dans le contexte d'une pièce qui oppose l'activité des paysans à l'oisiveté des nobles. Même la fonction symbolique pourrait sans doute trouver à s'exercer. Il suffit pour cela que la brouette fasse l'objet d'une codification.

En réalité, on ne saurait guère interpréter des éléments isolés dans le théâtre occidental, et encore moins dans cette mise en scène de Planchon, où les rapports signifiants foisonnent. Les précédentes esquisses d'interprétation de la brouette reposent d'ailleurs elles-mêmes sur une association avec le personnage de George Dandin. On retiendra, pour l'exemple, le choix de certains tissus et de la position, basse ou élevée, qu'occupent les personnages dans l'espace scénique.

Si tous les costumes «font théâtre» et, quoique sans rigueur historique, «font XVIIe siècle», ils se rangent dans deux catégories : fins et riches pour les nobles, robustes et sommaires pour les gens de la campagne. La scène 4 de l'acte I, qui réunit pour la première fois Dandin, sa femme, le baron et la baronne de Sotenville, montre ainsi, notamment, la différence de classe sociale, d'autant mieux d'ailleurs qu'Angélique est en scène, donnant même quelques instants la main à son père, alors que Molière ne mentionne pas sa présence à ce moment-là. Dandin porte un sobre vêtement de cuir noir et de grandes bottes, Angélique une robe claire à volants, dans le style des habits de ses parents : elle est restée Sotenville, lui ne l'est pas devenu, quoique l'aspect neuf de sa tenue trahisse son aisance financière. La même opposition économique et sociale se manifeste au deuxième acte, non sans caricature, lorsque Angélique se prélasse dans un hamac dont le tissu léger semble ne faire qu'un avec sa robe, pendant que les domestiques de Dandin, vêtus assez grossièrement, étendent de lourds draps mouillés.

L'interprétation de l'image scénique se construit donc, comme la lecture d'un texte, selon les axes de la sélection et de la com-

---

6. Umberto Eco, «Pour une reformulation du concept de signe iconique», *Communications*, 29 (1978).

binaison. En l'occurrence, plus précisément, des éléments sélectionnés pour leur contraste à l'intérieur d'un paradigme sont en quelque sorte déployés sur l'axe de la combinaison, où ils se constituent en syntagmes pour exprimer une antithèse.

La permanence ou la récurrence des structures signifiantes joue évidemment un rôle déterminant. Il en va de même de leurs éventuels redoublements. Or, dans les deux scènes en question comme dans l'ensemble de la représentation, la position des personnages dans l'espace scénique — en particulier celle de Dandin par rapport à Angélique — confirment les observations qui précèdent. Dans la quatrième scène déjà, Dandin est assis sur un coffre bas, tandis qu'Angélique et son père sont confortablement installés sur des chaises. C'est ensuite en position doublement élevée qu'est suspendu le hamac de la jeune épouse, sur une galerie au première étage — l'étage de ses appartements. Dandin n'est jamais le maître qu'au niveau de la cour de ferme, et encore. Il y tombe plus d'une fois par terre, notamment à l'avant-dernière scène de la pièce, lorsque le baron et la baronne l'obligent à demander pardon à Angélique, à genoux. Tout se passe comme si la mise en scène de Planchon entendait donner corps à la métaphore spatiale de l'échelle sociale qui traverse la première réplique de la pièce :

> ... mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever *au-dessus* de leur condition, [...] j'aurais bien mieux fait [...] de m'allier en bonne et franche paysannerie, que prendre une femme qui se tient *au-dessus* de moi[7].

Cette métaphore de l'échelle sociale exprime la possibilité d'un déplacement d'un échelon à l'autre. Accéder à un échelon supérieur, c'est bien le privilège que l'alliance avec la famille de Sotenville semble promettre à «Monsieur de la Dandinière»... Or Dandin, tel que Planchon le met en scène, ne manque pas de se précipiter à l'étage, sur la galerie de la ferme, pour y surprendre sa femme et son amant. Arrivé en haut, il se retrouve seul, se détachant bien visiblement sur la toile de fond au milieu du «tableau», à l'endroit même où Angélique et Clitandre se montraient enlacés quelques instants plus tôt. Les deux tableaux scéniques ne se comprennent pleinement que l'un par rapport à l'autre : ce n'est pas cette fois la récurrence qui signifie, mais la différence, ou plutôt la variation (de l'identité des personnages)

---

7. Nous soulignons.

dans la répétition (de leur position dans l'espace scénique). La solitude de Dandin sur la galerie s'avère allégorique de son isolement dans la société : son ascension sociale le tient non seulement à distance des nobles, mais aussi des gens de son propre milieu, qui se montrent prompts, du moins chez Planchon, à se moquer de sa mésaventure.

Les images que propose la représentation de ce *George Dandin* satisfont des exigences à la fois réalistes et esthétiques. A cet égard, elles pourraient favoriser l'illusion référentielle et s'offrir avant tout à la contemplation. En réalité, une telle perception ne saurait se justifier que pour des fragments du spectacle. Nous avons montré combien le visible se donne pour lisible, conformément à la fameuse anagramme qui veut que *lire* se confonde avec *lier*. De la lecture, c'est donc principalement l'activité de liaison que nous retenons[8]. Elle porte en l'occurrence sur des éléments sélectionnés dans l'image scénique, activité assimilable, selon l'expression d'Anne Ubersfeld, à un «sport du regard» auquel le théâtre laisse le champ particulièrement libre — tandis que, au cinéma, la caméra assume une large part de la focalisation. Dans cette mise en scène, de surcroît, l'«effet de tableau» dont nous avons dégagé les composantes contribue à ménager la distance nécessaire.

Antoine Vitez distingue deux sortes d'«images[9]» au théâtre :

> Il y a celles qui sont faites [...] avec l'ensemble de la scénographie qui constitue une peinture en volume, magnifique, à l'intérieur de laquelle les personnages sont comme des figurines [...] dont la présence se compose avec la peinture en volume. Images bouleversantes, photographiques, admirables.
>
> Et puis il y a une autre manière de concevoir les images, où c'est le rapport des corps entre eux qui les constitue. Le rapport des corps entre eux dans l'espace qui, lui, peut être plus ou moins travaillé, parfois pas du tout, voire vil. Exprès, vil. De manière que cet espace vil serve d'écrin au corps, à la voix et au rapport des corps des acteurs entre eux[10].

---

8. De toute évidence, la lecture d'un texte écrit ne saurait recouvrir l'expérience du spectateur au théâtre, comme l'a très justement rappelé Bernard Dort (*Actes du colloque de Reims*, 1985, p. 63).

9. Le terme désigne en l'occurrence ce que la représentation donne en spectacle, sur le plan visuel. C'est le sens que nous avons adopté dans notre analyse de la représentation théâtrale.

10. *Confrontations avec Antoine Vitez*, Les mardis de la FEMIS, 1990, p. 16.

Le *George Dandin* de Planchon, visuellement, participe des deux conceptions. Si la valeur esthétique de sa scénographie est indéniable, c'est bien, à l'intérieur de ce cadre, le rapport que le spectateur établit entre les corps qui dynamise l'image et lui confère sa signification. Une telle mise en scène fait plus que de se prêter à l'interprétation, elle l'appelle. Du prologue au baisser de rideau, elle aura intégré le spectateur à son projet. L'intérêt en est d'autant plus grand que, dans cette pièce de Molière, la question de l'interprétation du visible est au cœur de l'intrigue.

Le film : l'effet de présence

Lorsqu'on aborde le film pour la première fois, on est frappé par la multiplicité des mouvements de caméra, par les travellings et les gros plans. Or, il se pourrait bien que ce style qui exhibe sa facture cinématographique soit ce qui soutient paradoxalement le rapprochement avec le théâtre. Il s'agira de montrer ici que le projet cinématographique de Planchon vise à produire une relation particulière entre le spectateur et ce qu'il voit.

Moment clé du film : Dandin prend Angélique pour la première fois. Devant ses deux échecs à prouver l'infidélité de sa femme et confronté à la résistance qu'elle oppose à son désir, Dandin éclate ; il abat les obstacles sur son passage, renverse tables et objets : la caméra suit, mobile, les personnages dans leur course-poursuite. Brusquement, le plan-séquence est coupé par deux gros plans consécutifs des paniers renversés, au moment de leur impact sur le sol[11]. Par deux fois les objets nous sont comme jetés au visage et nous frappent de leur présence[12].

La présence effective des objets et des corps est évidemment impossible dans un film. Alors qu'André Bazin, érigeant la pré-

---

11. La caméra se trouve alors également à hauteur du sol. Le deuxième gros plan se prolonge dans un travelling à droite: la caméra suit les bottes de Dandin qui traversent le champ en enjambant les paniers. Celles-ci s'arrêtent et disparaissent de l'écran, car la caméra continue brièvement son déplacement. Elle ne s'immobilise que lorsqu'elle cadre Angélique assise au pied du mur blanc dans la profondeur de champ. Les bottes traversent à nouveau le premier plan en nous masquant Angélique un bref instant. Nous achevons ici la description de ce dernier plan de la séquence, qui est par ailleurs bien plus long.

12. De tels exemples sont nombreux dans le film: un objet se trouve cadré en gros plan, pour lui-même, alors qu'il n'a aucune fonction dans l'intrigue, si ce n'est de faire partie du décor.

sence en qualité positive, essayait de la retrouver dans le cinéma en ce qu'il appelait la «pseudo-présence», Christian Metz souligne au contraire l'absence des acteurs et des objets dont l'image cinématographique n'est plus que le signe. Le spectateur est alors en position de voyeur : il désire l'objet de son regard, qui reste toujours inaccessible. Si le spectateur de théâtre est un voyeur parce que la distance lui est imposée, le voyeurisme au cinéma est plus radical, puisqu'il se définit à la fois par la *distance* et par l'*absence* de l'objet réel.

Or, si le cinéma ne peut faire advenir une présence, il parvient à en créer l'illusion en faisant varier la distance à laquelle se trouve l'objet. André Bazin avait bien pressenti que le grossissement produit par la caméra permettait de compenser en quelque sorte l'absence. En fait, nous pouvons formuler cette intuition en termes de rhétorique : le film crée l'illusion de la présence grâce à une substitution de nature métonymique. C'est parce que les deux variables, distance et absence de l'objet regardé, définissent ensemble le voyeurisme cinématographique que, dans un procédé métonymique, on peut faire passer l'un pour l'autre, on peut agir sur l'une pour faire croire que c'est l'autre qui varie. Pour produire ce que nous appellerons un «effet de présence», le cinéma pourra créer une illusion de proximité, c'est-à-dire utiliser le gros plan.

Cette figure est d'autant plus forte dans ce film que l'impression de proximité est soulignée par le choc sonore synchrone avec le gros plan et par la représentation figurative qui rend manifeste la matérialité de l'objet. Ici les paniers sont renversés et leur contenu dispersé ; ailleurs, un plat se fracasse sur le sol, brisé en mille morceaux ; ou bien du lait est versé bruyamment laissant percevoir la texture du liquide.

Captation du regard

La «présence», ne serait-ce qu'un court instant, capte le regard du spectateur. Le temps du choc en gros plan, il n'y a plus que ce regard plaqué sur l'objet. La description rhétorique et sémiologique suffit-elle à justifier l'impact de ces plans sur le spectateur ? N'est-ce pas fausser l'expérience que de l'assimiler à un effet de sens, que de postuler le décodage de cette figure de la «présence», de la nature métonymique du procédé ?

L'effet de présence trouve une autre explication dans l'identification première. Si le spectateur peut interpréter comme un rapprochement le grossissement de l'objet, c'est qu'il peut croire que son regard se projette et s'oriente de manière autonome, que les moyens dont dispose la caméra sont les siens. Le spectateur a l'illusion que son regard va à l'objet. Or, la particularité de ces gros plans, c'est justement de déranger le rapport identificatoire. En se rapprochant brusquement et en se plaçant à hauteur du sol, plaquée sur l'objet, la caméra occupe un angle insolite, inhabituel pour le spectateur. Celui-ci est donc bien amené à prendre conscience du régime qu'instaure communément le cinéma, l'identification à la caméra. Mais dans le même temps, il prend du recul par rapport à l'effet de présence, recul critique qui ne peut que relativiser l'impact de l'objet : le spectateur interprète bien le grossissement comme un rapprochement, mais, conscient de sa position, il ne peut se laisser prendre par l'impact. Ce n'est donc pas non plus uniquement par l'identification première que s'éclaire l'impression du spectateur.

L'effet de présence se produit dans l'expérience du visible, où le voyant et le vu s'entremêlent : «Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre», comme l'exprime Merleau-Ponty[13]. Cette brusque diminution de la distance que décrit la phénoménologie ne renvoie-t-elle pas justement à une sensation de présence : «la vision est palpation par le regard[14]»? L'effet de présence s'éclaire alors autrement : il fait intervenir une dimension physique[15]. Les gros plans analysés ici sont à cet égard décisifs, car, pour produire cet effet de présence, ils font coïncider des éléments rythmiques. D'abord, le type de gros plan : bref, introduit brusquement par le montage et qui tranche avec le plan-séquence souple et long qui le précède. La rupture est soulignée par la soudaine modification de la place occupée par la caméra : cette dernière quitte la hauteur moyenne qui était celle du plan-séquence pour raser le sol. L'effet rythmique est d'autant plus

---

13. *Le Visible et l'Invisible*, Paris: Gallimard, 1964, p. 182.
14. *Idem*, p. 177.
15. Jean Epstein utilisait des termes du même registre pour décrire le gros plan: «Je regarde, je flaire, je palpe. Gros plan, gros plan, gros plan», cité par Jean MITRY, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris: Editions Universitaires, 1990, p. 108. Le gros plan est bien perçu en rapport avec le sens du toucher. Planchon radicalise ici cette caractéristique propre à certains gros plans.

prégnant que le gros plan est redoublé, provoquant une répétition du choc : à chaque fois, la coupe coïncide avec l'impact de l'objet sur le sol. Ces caractéristiques procurent au spectateur une expérience indépendante de l'identification ou de l'interprétation d'une figure rhétorique[16].

Il peut sembler peu raisonnable de décrire la perception d'une brève séquence filmique dans les termes que Merleau-Ponty utilise pour cerner la perception de la matérialité concrète du monde. Pourtant, il ne s'agit pas ici de dire qu'il est vraiment possible de toucher l'objet : la constatation sémiologique est inéluctable : l'image n'est que le signe de ce qu'elle montre. Il ne s'agit pas non plus de justifier l'effet de présence, à l'instar de Bazin, par la qualité indicielle du signe cinématographique. La présence «réelle» des paniers n'existe pas. Peu importe finalement l'objet représenté : ce qui compte, c'est l'impression que le spectateur peut avoir d'être pris dans le visible, quel qu'il soit. Ces plans analysés confrontent le spectateur à l'expérience de «l'entrelacs» que Merleau-Ponty propose comme le modèle de la perception du monde réel. C'est l'impression du spectateur qui est visée directement. Tout se passe comme si l'effet pouvait se produire sans la présence de l'objet.

Cette conclusion peut paraître surprenante lorsque l'on sait que le cinéma instaure un mode de perception artificiel, fondé sur une polarité : le spectateur, immobilisé sur son siège et plongé dans l'ombre, se trouve éloigné de l'écran. La séance impose la distance qui sépare le spectateur de ce qu'il voit. On peut admettre que l'identification première à la caméra permet de faire oublier ces conditions. Mais encore une fois, le dispositif auquel le spectateur se plie ne peut produire qu'une expérience fictive du visible. La caméra projette sur l'écran une perspective monoculaire, analogue à celle de la peinture de la Renaissance, et occupe le point d'où toute représentation s'organise. C'est à ce point que s'identifie le spectateur, assumant ainsi une position de maîtrise, extérieure à la représentation[17]. Or, c'est justement

---

16. Tous les gros plans n'ont pas cette valeur. Par exemple, le gros plan d'un détail enchaîné avec le plan du tout où il s'insère n'implique ni surprise, ni rupture, ni effet rythmique: sa logique est de type analytique, ce qui n'est pas le cas dans notre exemple.

17. Metz compare la place imaginaire du spectateur de cinéma à celle d'un «sujet transcendantal antérieur à tout *il y a*». Voir *Le signifiant imaginaire*, Paris: Christian Bourgois, 1984 [1977], p. 69. Lorsqu'il écrit: «l'appareil

cette description de la perception que Merleau-Ponty dénonce comme illusoire. De même qu'il a fallu admettre que l'expérience du visible due à l'effet de présence pouvait avoir lieu sans l'objet lui-même, il faut constater qu'elle peut se produire lorsque le sujet de la perception est confiné à une place qui ne peut être qu'artificielle. Nous n'avons plus que la fiction d'un objet, plus qu'un sujet occupant une place fictive, mais il reste l'expérience de l'entrelacs des deux que le spectateur peut ressentir : l'effet de présence, c'est la rencontre de deux absences.

Perte de maîtrise

Un tel exemple organise à plusieurs niveaux la perte de maîtrise du sujet voyant. Ne serait-ce qu'un instant, par la prise de conscience de l'identification première, le spectateur réalise que le pouvoir d'ubiquité de la caméra n'est pas forcément le sien.

Ce recul critique peut paraître mal accordé à l'absorption du regard dans le visible qui se produit simultanément. Pourtant, il nous semble que la force de ce qu'éprouve le spectateur tient paradoxalement à cela. L'expérience n'est qu'en apparence contradictoire : la distance critique du spectateur est prise par rapport à l'identification, mais l'effet de présence ressenti dans l'entrelacs agit d'autant plus qu'il intervient à la faveur de cette prise de conscience.

Le spectateur mesure tout ce qui le sépare de l'imaginaire instauré par le signifiant cinématographique. Il est pris dans un dédoublement perceptif : il suit à la fois le mouvement de la caméra, regardant à travers elle sans vraiment se reconnaître dans ce regard, et se découvre autre : il se sait spectateur, assis dans la salle obscure, ne disposant que de ses possibilités perceptives limitées. Et c'est justement au moment où il est confronté à sa réalité qu'il éprouve l'impact de l'objet : l'expérience de l'entrelacs peut lui sembler alors appartenir à la réalité de ses sens et non plus à l'imaginaire cinématographique qui lui accorde la toute-puissance.

---

topique du cinéma ressemble à l'appareil conceptuel de la phénoménologie» (p. 74), Metz ne tient pas compte de l'analyse de Merleau-Ponty dans *Le Visible et l'Invisible*.

Parce que la captation du regard par l'objet, comme nous le disions plus haut, empêche de maîtriser la représentation d'un point extérieur, une deuxième perte de maîtrise s'impose. L'effet de présence dément la foi perceptive que dénonce Merleau-Ponty, selon laquelle notre vision, hors du spectacle qu'elle contemple, parcourt la distance qui la sépare de l'objet. Le sujet regardant et le visible font partie du même tout.

Le film va plus loin encore. En se servant de l'effet de présence, il met en scène d'une façon particulière le rapport qui lie le spectateur à ce qu'il voit. Tout en réalisant que le pouvoir de la caméra n'est pas le sien, le spectateur est amené à croire que le visible impose sa loi. L'objet ne se contente pas de fixer le regard en saturant le plan. Parce qu'il occupe tout le champ de la vision, il ne peut être que porteur d'une interrogation sur le reste de la scène. Le mouvement des bottes qui enjambent les paniers en gros plan semble apporter une réponse en ouvrant sur une autre scène : la caméra suit les bottes qui l'amènent à cadrer Angélique assise à l'arrière-plan. Le film se sert de l'effet de présence qui est parvenu à capter le regard pour produire l'illusion que c'est à partir de l'objet que s'organise la représentation : le spectateur voit Angélique parce que les bottes l'ont amené à la voir. Le temps d'une découverte, elles sont maîtresses du suspense : elles appâtent le regard du spectateur. Celui-ci aurait cédé au pouvoir du visible[18].

Une esthétique paradoxale

De telles remarques soulèvent cependant un paradoxe. On sait que ce film joue sur la diversité des points de vue, sur une mobilité extrême de la caméra. Il exploite au maximum le langage cinématographique et permet au spectateur de croire à la toute-puissance de son point de vue.

Or, la séquence que nous venons de décrire met paradoxalement en doute la puissance du spectateur. La manière est subtile,

---

18. On pourrait mentionner ainsi d'autres exemples où le film présente l'objet comme l'organisateur du rapport qu'entretient le spectateur avec le visible. Lors du mariage, Angélique casse une jarre que lui tend Dandin et qui se brise devant la caméra posée à hauteur du sol. Parce qu'il apparaît au premier plan filmé avec une courte focale, le bris est agrandi. C'est bien à partir de l'objet, en le «traversant», que le regard du spectateur découvre simultanément une autre scène en profondeur de champ: Angélique et sa mère souriant.

car cet exemple n'essaie pas de limiter la mobilité du point de vue : nous avons justement montré qu'il est construit de deux brusques gros plans suivis d'un travelling. Pourtant, il vise à créer l'illusion que la caméra ne peut choisir ce qu'elle cadre, donc que le visible s'impose au regard. Ce film parvient à remettre en question la toute-puissance du spectateur avec les moyens qui sont censés la lui accorder. Il limite le pouvoir dû à la mobilité du point de vue, non pas en évitant cette mobilité, mais en la contrebalançant par le pouvoir du visible. Il met ainsi en évidence la relation qui fonde la dépendance réciproque d'un regardé et d'un regardant. Il n'y a pas de sujet du regard tout-puissant.

Que Planchon construise avec les moyens du cinéma l'illusion du caractère le plus exclusif du théâtre relève du paradoxe. Néanmoins, présence théâtrale et «présence cinématographique» demeurent bien entendu irréductibles. Si la première est une donnée constitutive du théâtre, que la mise en scène en question met en évidence, la seconde ne tient qu'à un effet produit par le film. Planchon a choisi pour objet de son travail, notamment, les conditions de vision spécifiques au théâtre et au cinéma. Elles déterminent le pouvoir du spectateur, et ses limites.

La mise en scène théâtrale se fonde sur son pouvoir de focalisation, libre de toute initiative malgré la fixité du point de vue. En revanche, le regard du spectateur du film, démultiplié par la caméra, se trouve finalement pris au piège du visible : la caméra le dépossède du pouvoir de focalisation et d'ubiquité en même temps qu'elle le lui prête. En d'autres termes, au théâtre, chez Planchon, le regard organise le visible ; au cinéma, c'est le visible qui semble diriger le regard.

Il convenait bien à un homme de théâtre confronté à l'instrument cinématographique d'élaborer ces oppositions. Elles s'avèrent cependant moins profondes qu'elles ne paraissent, dans la mesure où le spectateur est renvoyé, dans les deux cas, à sa perception de l'objet scénique ou filmique. La «dénégation» à laquelle le spectateur de théâtre soumet ce qu'il voit aboutit à un résultat analogue à celui qu'obtient le film : celui-ci déjoue une illusion, celle du pouvoir visuel du spectateur. Si Roger Planchon refuse le théâtre filmé, il propose d'entrer, au cinéma, dans un jeu qui implique, comme au théâtre, un regard réflexif.

Maria TORTAJADA et Eric EIGENMANN
Université de Genève