



Dictionnaire des théâtres du monde

Point de vue

Angle de perception particulier (et parfois insolite) que prennent sur une œuvre son propre auteur, puis le lecteur, le metteur en scène et, par son truchement, le spectateur.

Approche textuelle

Traditionnellement le récepteur est guidé par le titre des pièces (Médée , Ruy Blas , Lorenzaccio ...) à adopter, sur la structure et le déroulement de la fable, le point de vue centralisateur du héros-sujet, tenu pour le moteur de l'action. Or la critique actantielle* a montré qu'une pièce est un organisme dont le système de forces place au sommet de sa constellation non le sujet mais un destinataire-arbitre : celui-ci, qui souvent n'est pas un personnage mais une abstraction (l'Histoire, l'Amour...), se sert du sujet pour un objectif dont ce dernier est plus le jouet, voire la victime, que le maître. On est amené dès lors à relativiser le point de vue et à interroger le texte sans se laisser influencer par les déclarations d'autonomie ou d'autorité du sujet ; on se rend compte alors qu'une pièce peut s'orienter selon le point de vue d'une force (personnage ou non) autre que celle du héros éponyme : perspective qui déplace les accents et donne aux actions et aux affects une tonalité inattendue. Dans la Phèdre de Racine, le sentiment de culpabilité (lourd d'un échec prochain) que manifestent tous les personnages (pour des raisons apparemment diverses) serait dû à la pression, sur leur esprit et leur cœur, de la Loi représentée par Thésée, tout absent qu'il est. Le point de vue, dans Athalie est, plus clairement encore, celui du Dieu vengeur, d'autant plus puissant qu'il est invisible : même les « méchants » se voient avec un œil (extérieur) qui les condamne. C'est le cas de Richard III qui se juge selon le point de vue du Juste et de l'Injuste et va jusqu'à se dédoubler pour reconnaître sa vilenie. Dans le Mariage de Figaro , le point de vue privilégié – qui donne à la pièce une unité qu'elle semble ne pas avoir – n'est-il pas celui des trois femmes (Marcelline, Suzanne, la Comtesse) qui s'allient pour faire pièce aux prétentions (sexuelles et autres) des mâles ? Pièce féministe donc. Stoppard* s'est amusé – avec quel brio ! – à adopter, pour sa réécriture d' Hamlet , le point de vue des deux comparses Rosencrantz et Guildenstern (dans la pièce du même nom) : le renversement des perspectives prend alors une force insoupçonnée, dramaturgiquement et philosophiquement. En multipliant les points de vue, le théâtre contemporain fait sortir la fable du champ clos de l'affrontement pour donner du monde une vue surplombante où, dotés du don d'ubiquité, les parleurs (qui n'ont plus le temps d'être des personnages) sortent de l'ombre le temps d'un récit ou d'une action brève : Renaude* est la championne de ce décentrement de la visée langagière. Les mille « personnages » de Ma Solange... ne méritent pas l'attention par leur nombre mais par le clignotement incessant du point d'origine de leur discours : il y a celui du narrateur, invisible, celui d'Alex (car il s'agit d'une longue lettre à Solange sous forme de roman-feuilleton) et celui de tous les autres (anonymes ou non) qui se mettent à exister en parlant : le lecteur, qui a perdu sa position dominante, est entraîné dans un tourbillon de mini-perceptions dont le faisceau reconstitue une totalité vivante. Dans une parfaite subjectivité, chaque personnage d' Une nuit arabe de Schimmelpfennig propose son point de vue, très physique, sur l'espace qu'il parcourt, ce qui, étant donné les trajets des uns et des autres, produit, pour le lecteur, une sorte de vertige. Dans Atteintes à sa vie de Crimp, l'existence même d'Anna est la résultante du don d'ubiquité, neutre à force d'objectivité, d'un narrateur anonyme qui rend impossible toute saisie cohérente du personnage, en donnant de lui des vues parcellaires et souvent inconciliables : le « il » du roman l'emporte sur tout autre « sujet ».

Les possibles variations du point de vue sont un des éléments majeurs de la mise en scène au moment de son élaboration dramaturgique, mais c'est déjà, antérieurement, un des privilèges du lecteur : à chaque époque, on chausse de nouvelles lunettes pour interpréter, sans trop s'en rendre compte, ce qu'on lit : un des meilleurs exemples est celui du Misanthrope qui, depuis les « lectures »,

moralisatrice de Rousseau et existentielle de Musset, a cessé d'être la critique sociale d'un travers insupportable pour devenir l'éloge, à travers Alceste, d'une sincérité qui ne s'encombre ni d'usages ni de nuances. En tant que metteur en scène Jovet* a été très loin dans ce renversement des perspectives, non sans s'attirer d'acribes critiques : il monta l'École des femmes en adoptant le point de vue d'Arnolphe : il n'est plus un barbon ridicule mais un quadragénaire amoureux. Refusant de suivre la maisonnée d'Orgon dans le portrait négatif qu'elle brosse de Tartuffe pendant deux actes, Jovet monta la pièce en adoptant le point de vue d'un dévot amoureux déchiré entre sa foi et sa passion. Selon cette optique tous les autres personnages sont dévalués, quelque peu ridicules ou menteurs. On ne compte plus les mises en scène du Misanthrope qui adoptent le point de vue de Célimène (qui était peut-être celui de Molière lui-même). On peut monter Bérénice du point de vue d'Antiochus comme le fit Grüber* à la Comédie-Française (1984) et Britannicus du point de vue de Narcisse (Gildas Bourdet*, 1979). Allant plus loin (trop peut-être ?), on peut monter Phèdre selon le point de vue d'Oenone (Bondy*, Odéon-Théâtre de l'Europe, 1998) et le Misanthrope selon le point de vue du garde (sorte de Spectateur-juge), comme le fit Vitez* dans ses quatre Molières (1978). Dans Approche de l'idée de méfiance (Annecy, 2006, texte et mise en scène de Rodrigo Garcia*), le point de vue est celui d'une tortue placée dans un aquarium : sur son dos est placée une caméra dont les images, transmises sur écran, donnent une vision cahotante et curieusement rythmée de ce qui se passe sur le plateau ! On est loin, il est vrai, de Stanislavski* qui invitait Craig*, lorsqu'il monta Hamlet en 1911 à Moscou à « faire comprendre au public qu'il regarde la pièce avec les yeux d'Hamlet ; que le roi, la reine et la cour ne sont pas montrés sur la scène tels qu'ils sont en réalité, mais tels qu'ils apparaissent à Hamlet ».

Approche scénographique

Point de vue : littéralement, l'endroit précis et nettement délimité d'où l'on regarde quelque chose. Lors d'un travail scénographique destiné à la représentation d'une œuvre théâtrale, il est bon de rechercher le point de vue de l'auteur, étant postulé que le point de vue du spectateur s'accorde avec le sien.

L'espace théâtral abrite deux « territoires », la scène et la salle ; entre les deux, le cadre* qui opère comme une focale. À partir de ces deux données (ou principes conceptuels), point de vue de l'auteur et focale, s'élabore une scénographie.

Ainsi, dans Partage de Midi, Claudel* convoque le spectateur à fixer « un point au milieu de l'Océan Atlantique » ou bien dans le Soulier de Satin, à se retrouver « quelque part dans l'Océan Indien ». La vision est surplombante, dominatrice : Claudel invite le spectateur à contempler le monde. Le regard, partant d'en haut, est dirigé vers le bas. En tant qu'émissaire de Dieu, Claudel possède la connaissance, notamment celle de la destinée de ses personnages. Il s'ensuit un renversement de la perspective pour le spectateur : il ne regarde plus vers le point de fuite, puisque celui-ci devient le point d'origine de la vision : ce point est l'œil tout puissant qui regarde le monde. Le dispositif scénographique idéal serait d'inverser scène et salle, de mettre le gradin des spectateurs sur la scène, et c'est depuis les cintres que le regard plongerait dans la salle, réceptacle du monde. Entre les deux, une pente inversée franchirait le cadre, se continuant dans la salle, et contraindrait l'acteur à tendre vers le haut, en quête du ciel.

Ibsen* offre un exemple tout différent. Dans Maison de poupée par exemple, nous l'apprenons d'emblée par le titre même, la connaissance du tout prévaut sur celle des parties. En effet, comme chaque établissement d'échelle apporte un point de vue spécifique sur une chose, le fait de changer d'échelle – comme l'exige, en l'occurrence, une maison de poupée – signale la volonté de changer de point de vue. L'accent sera mis dès lors sur l'organisation globale de l'espace, et par là sur les circulations : « une porte à droite au fond ouvre sur le vestibule, une autre porte à gauche au fond mène au cabinet de Helmer ». Le fond ne se situe que par rapport à quelqu'un déjà placé dans l'espace. Tour à tour ce fond peut être le lointain, la cour, le jardin, ou bien le cadre. Dans ce dernier cas, le cadre de scène devient la porte d'entrée du salon, ce qui installe le spectateur à ce point névralgique où l'action va être précipitée vers son dénouement. Quand arrive Nora (de dos, dans le contre-jour de la rampe, un sapin de Noël sous le bras), c'est bien une vision globale et juste qu'elle a de son espace : son salon est un cul-de-sac, sans issue, dont elle devra s'extraire pour survivre. D'un coup d'œil, la globalité de l'espace nous est donnée : la boîte aux lettres, le bureau (de contrôle des entrées et sorties) et l'entrée dans un espace sans issue... Les termes « maison de poupée » connotent aussi l'enfance : la hauteur de l'œil dans un corps d'enfant impose une vision en contre-plongée. À l'inverse de chez Claudel, les personnages chez Ibsen ne sont pas inscrits dans une trajectoire impérieusement descendante, Ibsen fait de la scène le lieu de l'expérimentation : le regard part du bas pour s'élever.

Dans l'Illusion Comique de Corneille*, le spectateur est dans la grotte d'Alcandre d'où il aperçoit l'arrivée du père et d'où il voit se dérouler l'Illusion. C'est depuis cet entre-deux, (« antre-d'eux »), que le spectateur assiste à la pièce, entre le père et le fils : tour à tour, à la comédie qui est donnée au

père et à la tragédie du fils. Le père, à qui Dorante en interdit deux fois l'accès, restera à l'entrée de la grotte sur une autre scène (à l'entrée même de la salle), là-haut, derrière le spectateur, dans un contre-jour dont la puissance suffit à éclairer les spectres qui vont surgir du plateau. Ni plongée, ni contre-plongée, cette fois, mais un point de vue intermédiaire, celui de l'homme qui se situe entre le ciel et la terre, entre le père et le fils, dans cet entre-deux du discernement, peut-être.

Rédacteur(s)

[M. Corvin](#) [C. CHAVANNE](#)

Classement

Cet article relève de la spécialité [Technique et créateurs techniques](#)

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-point-de-vue>