

# La photographie de théâtre L'effet de méduse

Rodrigue Villeneuve

Number 37 (4), 1985

En mille images, fixer l'éphémère : la photographie de théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27816ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Villeneuve, R. (1985). La photographie de théâtre : l'effet de méduse. *Jeu*, (37), 33–37.

# la photographie de théâtre

## l'effet de méduse

Lui-même, cependant, dans le miroir de bronze du bouclier qu'il portait à sa main gauche, il avait aperçu le hideux personnage de Méduse.  
Ovide, *les Métamorphoses*, Livre IV.

«Une image vaut mille mots», oui, mais lesquels? Voilà bien le problème, élémentaire, banal, évident, et pourtant toujours au centre des réflexions sur la photographie: telle photo, quels mots vaut-elle? C'est-à-dire, comment fait-elle sens? Que «dit»-elle?

Une photo, une photo de théâtre comme celle-ci, de *Novedad de la patria*<sup>1</sup>, toute seule, ne dit rien, si ce n'est «ça a été», le «noème» de la photographie selon Roland Barthes<sup>2</sup>. Voilà d'abord tout son sens, même pour celui qui a assisté au spectacle. Dans ce cas, l'attestation pourra prendre la forme un peu différente du «c'était bien cela», c'est tout. C'est dire que même une légende – tel spectacle, avec un tel, dans tel rôle, dans telle scène, quand il dit... – n'entamerait pas en fait la matité de l'image, contre laquelle on bute d'abord.

Après cent ans de réflexions sur la photographie, ce qu'on appelle sa valeur indicelle est ce qui semble aujourd'hui faire l'unanimité lorsque l'on cherche à établir son statut sémiotique<sup>3</sup>. Une photo est une trace, l'empreinte lumineuse sur une surface sensible d'un fragment de réel. Elle ne représente pas d'abord quelque chose. Elle est un index tourné du côté de l'énonciation; elle renvoie à sa cause matérielle, c'est-à-dire à son origine, comme à ce qui peut lui donner un sens. C'est en cela qu'elle est vide, comme le sont, en linguistique, les *embrayeurs*<sup>4</sup>. Sa signification première lui vient de son contexte, qu'il me faut évidemment connaître,

1. Spectacle présenté par le Teatro Taller Epico de l'Université nationale autonome du Mexique, en juin 1985, à Montréal, lors du premier Festival de théâtre des Amériques.

2. Roland Barthes, *la Chambre claire*, Paris, Gallimard, Le Seuil, coll. «Cahiers du cinéma», 1980, p. 120.

3. Voir en particulier les travaux de Rosalind Krauss: «Notes sur l'index», dans *Macula*, 1979, n° 5-6, p. 165-175, et «Marcel Duchamp, ou le champ de l'imaginaire», dans *Degrés*, n° 26-27, 1981, p. e/1 - e/20; Philippe Dubois, *l'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1983; J.-M. Schaeffer, «Du beau au sublime. Pragmatique de l'image et art photographique», dans *Critique*, août-septembre 1985, p. 843-853.

4. Ou, plus généralement, ce qu'on appelle les déictiques, c'est-à-dire ces termes «qui ne prennent de valeur déterminée qu'à travers l'actualisation momentanée que leur confrère la production de l'énoncé où ils apparaissent» (Catherine Fuchs, «Les problématiques énonciatives», dans *DRLAV*, n°25, 1981, p. 38). Jakobson les appelle des «embrayeurs» (voir «Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe», dans *Essais de linguistique générale*, Paris, Éd. de Minuit, 1963, p. 176-196).

moi qui veux «lire» la photo. Il n'y a pas de code de la photographie. Cette dimension pragmatique la spécifie.

Soyons plus précis. Ce renvoi à l'extra-photographique peut prendre, pour celui que Barthes appelle le Spectator (par opposition à l'Operator, le photographe)<sup>5</sup>, au moins deux formes. Selon la plus courante — la moins intéressante aussi peut-être, mais sans aucun doute la plus efficace du point de vue de la communication —, la photo renvoie à un «savoir» que je possède déjà. «Lire» une photo se ramène alors à une sorte de reconnaissance du monde — suivant divers codes culturels. Je ne vois plus une image. Celle-ci, en excitant en particulier la mémoire, est en quelque sorte remplacée par le réel perçu, dont je parle en fait quand je crois encore parler de la photo. La ressemblance joue ici un rôle important. Si la photo est d'abord une impulsion à aller voir ailleurs, du côté du monde qu'elle désigne, c'est parce qu'elle représente. Il n'est pas sûr, cependant, que l'iconicité soit réductible à la transparence ni même à la ressemblance. Ce premier mouvement centrifuge, où la capacité de la photographie à ressembler n'est pas perçue comme telle, est probablement suivi d'un retour à l'image, cette fois comme mimésis. L'usage documentaire de la photographie pourrait bien prendre la forme d'une tension entre le réel au bord duquel je crois que me dépose la photo, et le réel de l'image comme artefact représentatif.

Nous reviendrons à ce mouvement centripète. Ce qui nous intéresse pour l'instant, c'est toujours cette nécessité d'entraîner hors d'elle-même à laquelle la photographie est soumise, du moins dans un premier temps. Elle renvoie à ce que l'on sait, on vient de le voir; mais, plus singulièrement, elle renvoie aussi à ce que l'on est (disons comme sujet psychique).

C'est l'autre manière selon laquelle la photo joue comme un embrayeur. Il arrive, en effet, qu'elle n'obéisse à aucune corrélation, que comme un «énoncé vif et inarticulé»<sup>6</sup>, elle ne fasse que nous «pointer», pour produire ce que Barthes appelle du sens «obtus»<sup>7</sup>, c'est-à-dire du sens irréductible au langage, une sorte de blessure, à la limite inguérissable. D'où notre embarras de nous trouver devant elle privés de discours, du moins du discours dans sa dimension sociale: il n'y a rien à dire, il n'y a qu'à éprouver. Ce qui peut toujours être dit, mais qui sera soit de l'ordre de l'écriture (excès d'intransitivité référentielle) soit de l'ordre de la confidence (excès de transitivité, comme dans la cure). Plus simplement, la photo sera dans ce cas fétichisée. Véritable émanation du réel, «tache obscène du réel» dit Paul Bonitzer<sup>8</sup>, elle deviendra facilement, par-delà toute question de ressemblance, un objet de dévotion.

5. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 22.

6. Voir Paul Bonitzer, «La surimage», dans les *Cahiers du cinéma*, n° 270, sept.-oct. 1976, p. 32: «La spécificité de la photographie, c'est donc que ce que j'appelle le cri de l'objet y apparaît comme sans réponse possible. [...] La photographie est une invocation sans réponse», qui ne laisse pas d'autre choix à son spectateur que de «brancher sa voix sur le cri de l'objet photographique, sur cet énoncé vif et inarticulé». Selon Bonitzer, on ne saurait «parler sur une photographie, mais seulement en elle» (p. 34). Je ne peux évidemment souscrire à ce point de vue. L'observation de départ de Bonitzer est juste, mais elle ne vise qu'une dimension de la photographie. Une dimension importante, qui peut en effet paralyser l'analyste: on verra que j'en fournis ici même la preuve! Ses conclusions, s'appliquant cependant à l'ensemble du discours sur la photographie, dépassent largement les limites que je vois à ses propos.

7. Voir Roland Barthes, «Le troisième sens», dans *l'Obvie et l'Obtus*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 48-58.

8. Paul Bonitzer, *op. cit.*, p. 32.



*Novedad de la patria*, spectacle présenté à Montréal par le Teatro Taller Epico de la U.N.A.M. (Université nationale autonome du Mexique), pendant le Festival de théâtre des Amériques en 1985. Photo: Yves Dubé.

Ces deux modes de fonctionnement ne s'excluent pas. Au contraire, on les trouve généralement à l'oeuvre ensemble, à des degrés divers selon les photographies. Le second est dépourvu de tout effet de connaissance, au sens où on l'entend d'ordinaire. C'est son opacité que la photographie alors nous oppose, c'est par elle qu'elle nous expulse, plus ou moins violemment, et nous renvoie à nous-mêmes, à notre histoire. Alors que dans l'autre, c'est sa transparence. On aurait là les deux figures antithétiques du vide photographique. On sait que les résonances affectives de la première ne sont pas sémiotiquement utilisables. Seule la seconde, du point de vue de l'analyse documentaire, est féconde. Si l'on sait ce que désigne le *ça* du *ça a été*, parce que la légende nous l'a dit, parce qu'on était là, parce qu'on connaît ce qui est représenté, nous pourrions donc revenir à l'image photographique, cette fois en tant qu'*icône* et non plus en tant qu'*index*<sup>9</sup>, comme si on lui restituait alors ce à quoi on a voulu pendant longtemps la réduire: sa capacité à représenter exactement.

C'est donc dire qu'ainsi réactivée par divers «savoirs» que je peux posséder<sup>10</sup>, à commencer par le souvenir de la représentation, la photo permet effectivement – et foin de la mauvaise conscience développée par le formalisme structuraliste! – de mieux connaître l'objet spectaculaire, du moins tel que saisi à tel instant – toujours «décisif»? – de son déroulement. Sans doute sommes-nous loin de l'accès direct à l'objet, un contact qui de toute manière ne peut être que rêvé étant donné

9. Pour une définition de ces termes empruntés à Charles S. Peirce, voir ses *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil, 1978, p. 147-166.

10. Et qu'il me semble difficile de ramener à l'idéologie, comme le fait Marc Angenot dans sa récente *Critique de la raison sémiotique* publiée aux Presses de l'Université de Montréal.

l'irréversible disparition du spectacle. Il est sûr que l'obligation de considérer la dimension pragmatique de la communication photographique pose de très sérieuses difficultés. Du point de vue de la signification, la transparence de l'image ne conduit évidemment pas au référent, mais seulement à une série de relais, dont le nombre, l'identité et le fonctionnement sont loin d'être arrêtés. Mais cette confiance en la capacité représentative de l'image, toute mesurée qu'elle soit, n'en tranche pas moins avec la méfiance à l'égard du référentiel que l'on observe chez ceux qui sont d'abord sensibles à ce que l'on peut désigner, pour aller vite, comme l'«écriture» photographique, ou tout simplement le *photographique*. «Je ne montre pas le réel, a dit Guy Olivier<sup>11</sup>, j'en parle avec des images.» Je crois plutôt que la photographie montre *aussi*, montre d'abord, dans les conditions que je viens d'évoquer. Elle n'est pas qu'un métalangage. Comment tenir compte autrement de ce qui la spécifie, sa nature d'empreinte et d'empreinte analogique?

Elle dit donc «vrai»; elle rapporte cette part du réel que je nomme aujourd'hui tel que culturellement j'ai appris à la nommer, à la faire signifier. Il est important de noter que c'est la perception du réel, transmise par la photographie comme par un *analogon* du regard, qui est codée dans ce cas, et non l'image. Mais elle «ment» aussi, ou, si l'on préfère, elle dit plus que la vérité, dans la mesure où elle est aussi un objet de langage, doté d'un support concret et jouissant d'une part d'autonomie signifiante. Elle a ses contraintes techniques et ses conventions, elle peut être soumise à des impératifs formels ou thématiques, ce qui la dote de ce que Schaeffer appelle une «plus-value esthétique», ou ce qu'on désignerait en termes peirciens comme une valeur symbolique.

Cette photo de *Novedad*, elle est donc, pour moi qui ai vu le spectacle, à la fois une trace, une image et un objet esthétique. La trace atteste, garantit, comme une relique; elle m'«excite» aussi et, en appelant ce que je sais de l'objet photographié, elle me permet de regarder — et d'utiliser — la photo comme une image ressemblante. Mais cette traversée du reflet ne se fait pas sans résistance du signifiant photographique. L'artefact qu'est nécessairement toute photographie permet la mimésis, mais il la brouille toujours aussi.

Sans extase et sans dérive — les tentations les plus fortes du discours sur la photographie —, l'analyse doit jouer de ces trois dimensions, et se garder à la fois de la fascination exercée par l'«aura», de la trop grande proximité de la représentation photographique — qui peut rendre difficile, voire impossible, l'exercice critique —, et d'une sorte de dérégulation qui pousse à l'extrême, jusqu'à nier la valeur documentaire de la photo, la «bonne» suspicion avec laquelle on doit recevoir tout *analogon*.

La photo, dans un article ou dans un livre sur le théâtre, c'est le passage du corps de la représentation. Pour cela, elle est infiniment précieuse, d'un prix qu'il semble

11. Réalisateur de télévision, il est vrai (voir «Point de vue à partir d'une autre image», dans *Théâtre/Public*, n° 32, mars-avril 1980, p. 22). Cette déclaration me semble cependant exemplaire d'une position souvent défendue par des photographes et des commentateurs depuis la naissance de la photographie, mais plus particulièrement revendiquée dans les années soixante, alors que ce qu'on peut appeler, avec d'infinies précautions, le «réalisme photographique», avait très mauvaise presse, et que toute cette question des rapports de la photographie avec le «réel», peut être un peu mieux débroussaillée aujourd'hui, embarrassait beaucoup.

qu'on doit maintenant défendre, si l'on en croit la résistance à son usage, à sa présence même, qu'on voit se manifester de plus en plus<sup>12</sup>. Dans ce cas-là, la photo est opposée au langage; on semble craindre que l'«ineffable» de l'image rende muet, alors que, dit-on, la seule véritable pratique de la mémoire du théâtre est langagière. On sait pourtant que le vide de la photographie est plutôt un appel, une exigence de discours. Aurait-on peur du fait que ce dernier ne pourra épuiser l'image? Il est vrai que dans la photo la figure se dérobe toujours, qu'il n'y a pas de présence photographique assurée: l'arrêt qui la définit est, curieusement, une irrésistible invitation au mouvement pour celui qui la regarde. Ce mouvement se fait dans le langage, mais il est au départ frappé d'incomplétude, comme le sens dont il est la quête.

Mais ce n'est pas là une raison de se taire. Au contraire, la photo, par sa résistance, stimule le discours. Le danger – ou la difficulté – se situe, à mon sens, ailleurs, plus avant, là où peut-être la crainte des nouveaux contempteurs de la photographie de théâtre est fondée. Voyons cela de plus près.

On se trouve toujours devant une photographie comme devant Méduse: le commentaire a du mal à s'amorcer, le charme à se rompre. J'ai vu *Novedad*, que j'ai aimé, et j'ai devant moi cette photo. Je sais même, puisque je viens tout juste de l'établir théoriquement, quelles formes pourrait prendre mon commentaire: j'ai le choix entre l'exercice d'épanchement mémoriel, toujours un peu complaisant, l'analyse de spectacle qu'autorise partiellement l'image (oui, *Novedad* c'était bien cela, cet espace étroit en quai de gare, ces nombreuses valises incessamment manipulées, cet appel adressé au vide, ce désarroi en face de l'impossible départ, etc.); ou encore je peux essayer de montrer comment la photo, en tant que telle, structure ce moment du spectacle et lui fait faire sens. Mais d'évidence je n'en ai plus le temps! La théorie, comme le bouclier de Persée, m'a permis de m'approcher de Méduse, et de m'en garder!

**rodrigue villeneuve\***

12. Des exemples: Georges Banu, *le Théâtre, sorties de secours* (Paris, Aubier, 1984): «La mémoire du théâtre ne peut être que de l'ordre de l'écrit» (p.8). Ou encore cette déclaration de Michel Cournot: «Le théâtre n'est pas photographiable, la photo de théâtre détermine un contre-sens», «L'impair des photos», dans *Acte 1*, n° 1, nov. 1984, p. 29.

Et plus récemment, plus significativement aussi, on trouve dans le premier numéro de la très belle revue *l'Art du théâtre*, éditée par Actes Sud, cet article de la politique éditoriale: «2. Écrire sur le théâtre plutôt que le photographe. À l'heure de l'image parler sur l'écrit» (p. 6).

\* Rodrigue Villeneuve fait actuellement une thèse sur la photo de théâtre. Sa lecture de la photo de *Novedad de la patria* devait, à l'origine, introduire le dossier que nous préparions sur la photo de théâtre tout en s'intégrant au compte rendu (visuel) que nous comptons faire du Festival des Amériques. Ces dossiers étaient alors tous deux inscrits au sommaire de *Jeu 37*. Compte tenu, cependant, de l'ampleur (inespérée, imprévue...) de ces dossiers, nous avons reporté le second à *Jeu 38*, où il fera partie d'un dossier (et s'intégrera à une réflexion) concernant plusieurs festivals. Rodrigue Villeneuve ayant utilisé la photo du spectacle mexicain comme prétexte à sa réflexion théorique, nous avons choisi de publier son texte dans le dossier sur la photo plutôt que dans l'autre. La photo de *Novedad...*, lue d'une autre manière, reparaitra au sein du dossier sur le F.T.A., dans *Jeu 38*. N.d.l.r.