Document generated on 10/11/2024 10:26 p.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

La photographie de théâtre : les images échouent toujours

Rodrigue Villeneuve

Number 17, Spring 1995

De la conservation à l'analyse : La leçon des archives

URI: https://id.erudit.org/iderudit/041236ar
DOI: https://doi.org/10.7202/041236ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Villeneuve, R. (1995). La photographie de théâtre : les images échouent toujours. *L'Annuaire théâtral*, (17), 69–80. https://doi.org/10.7202/041236ar

Tous droits réservés © Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1995

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Rodrigue Villeneuve

La photographie de théâtre: les images échouent toujours

La question fondamentale est toujours celle de la «verbalisation» ou de la «sémantisation» de la photographie: qu'est-ce qu'elle veut dire? Vaut-elle mille mots, comme le veut la sagesse populaire? Lesquels alors? Ou serait-ce au contraire, comme l'ont dit Barthes et Metz déjà dans les années 60, qu'une photo ne peut rien raconter, ne dit rien, si ce n'est «ça a été»? Une photo ne parlerait pas, elle ne pourrait qu'être parlée. Voilà les lieux communs. Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre, de l'éloquence ou de la mutité de l'image photographique, la difficulté pour celui qui veut utiliser la photographie de théâtre à des fins documentaires ou à des fins d'analyse de la représentation est considérable. Une telle démarche a des limites «scientifiques» étroites qui doivent inspirer la plus grande modestie.

Le salut de la représentation

Qu'attend-on précisément de la photographie de théâtre? Je dirais naïvement: le salut de la représentation. Celle-ci disparaît à mesure qu'elle se produit. En général le spectateur en prend très facilement son parti. Il peut même tirer du caractère événementiel de la représentation une grande part de son plaisir. Mais pour celui qui veut en parler, journaliste, théâtrologue ou historien, il n'en va pas de même. Il voudrait, lui, retenir quelque chose du spectacle. Quelque chose de matériel, une trace tangible. La photographie s'offre tout naturellement: n'est-elle pas une trace physico-chimique de ce qui s'est passé un

moment sur la scène? N'est-on pas en présence d'une empreinte du réel scénique?

Bref, n'ayant plus d'objet empirique, celui qui doit discourir sur la représentation, qui doit la «sémiotiser» dirait Ubersfeld[1], la faire signifier par-delà les premières impressions — on pense ici davantage au spectateur «savant» qu'au journaliste pour qui la photographie ne sera qu'une illustration — celui-là voudra naturellement compenser cette perte. Et parmi d'autres traces, d'autres images, la photographie pourra lui sembler posséder le plus grand pouvoir de saisie, voire de révélation.

Empreinte, indice, icône

Pour savoir si une telle attente est fondée, il faut revenir — du moins pour ceux qui ne craignent pas de «tomber» ainsi dans l'ontologie — à la question de la nature matérielle et du statut sémiotique de la photographie. Il existe, me semble-t-il, à ce propos, un consensus entre les chercheurs (Dubois, Schaeffer, Krauss)[2]. Matériellement, l'image photographique est une *empreinte*; sémiotiquement, c'est un *indice* et un *analogon*. Ces références à Peirce semblent naturellement s'imposer dès qu'il est question de l'image comme signe. Leur apport conceptuel serait en effet plus adéquat parce que moins linguistique. Schaeffer dira que de toutes les définitions courantes du signe, celle de Peirce lui semble être la seule qui soit «assez faible pour convenir sans trop de mal à l'ensemble des phénomènes que nous acceptons comme signe»[3].

Une image photographique serait en premier lieu un indice, c'est-à-dire un signe qui ne représente pas d'abord ni même nécessairement. L'indice est un

---

[1] Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981.

[2] Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1983; Jean-Marie Schaeffer, *L'Image précaire*, Paris, Éditions du Seuil, 1987; Rosalind Krauss, «Notes on the Index: Seventies Art in America», *October*, n° 3 (Part I) and n° 4 (Part II), New York, MIT Press, 1977.

[3] Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 53.

signe d'existence. Il se contente d'affirmer: cela existe, parce que cela m'affecte réellement (empreinte). C'est un index tourné du côté de l'énonciation, de l'origine, de la cause. Il fait appel à la dimension temporelle. C'est le «ça a été» de Barthes[4]. On en verra tout de suite l'effet du point de vue communicationnel. Ce qu'il importe de souligner, c'est que c'est un signe vide. L'image photographique, à ce niveau, est vide, comme l'est, par exemple, en linguistique, un embrayeur, Peirce: «L'indice n'affirme rien; il dit seulement: là!»[5].

Par ailleurs, l'image photographique est aussi une icône. Celle-ci constitue la «matérialisation analogique» de l'indice[6]. À la dimension temporelle de ce dernier s'associe indissolublement l'espace de l'icône. On dit couramment de la photographie qu'elle est une image du temps. C'est là, fait remarquer Schaeffer, une de ses définitions les plus belles et les plus justes puisqu'elle lie en une seule expression l'icône et l'indice, «agencement paradoxal qui fait tout le prix de l'image photographique»[7].

Le signe photographique suppose donc une double relation avec l'objet: une relation d'enregistrement (indice) et une relation d'analogie (icône). À partie de là il est possible de distinguer au moins trois usages de l'image photographique.

L'usage fictionnel

Le premier est un usage que je qualifierais de *fictionnel*. Il est le fait du caractère indiciel de l'image. C'est un usage centrifuge, qui attire celui qui la regarde à l'extérieur de l'image. Il ne s'agit pas d'abord de reconnaissance, encore moins de connaissances nouvelles que le document permettrait d'acquérir. Le perceptif analogique (ce que l'on sait et que l'on reconnaît) ne sert ici que de

---

[4] Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
[5] Charles S. Peirce, *Écrits sur le signe*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 144.
[6] Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 57.
[7] *Ibid.*, p. 63.

tremplin vers ce que l'on est (disons comme sujet psychique). La photographie n'obéit plus alors à aucune corrélation. Son spectateur se trouve devant elle comme devant un «énoncé vif et inarticulé»[8] qui le «pointe» pour produire ce que Barthes appelle un sens «obtus», c'est-à-dire du sens irréductible du langage, une sorte de blessure[9].

Dans ce hors-cadre — un «champ aveugle» (Barthes) qui est à l'opposé du hors-champ cinématographique —, nous ressentons l'embarras de nous trouver privé 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 ou encore travail de «fictionnalisation»)[10], soit de l'ordre de la confidence (excès de transitivité, comme dans la cure par exemple). Plus simplement, la photo sera dans ce cas fétichisée. «Tâche obscène du réel» (Bonitzer), elle deviendra facilement, par delà toute question de ressemblance, un objet de dévotion.

L'usage communicationnel

Le deuxième usage est un usage *communicationnel*. Il est lui aussi centrifuge. Fondé non plus sur l'indice (le temps originaire, toujours passé, de l'image photographique), mais sur l'analogie, il entraîne du côté de l'objet. Son principe est celui de la reconnaissance. Il peut prendre diverses formes. Schaeffer propose, dans *L'Image précaire*, une sorte de typologie de ces modes de réception. Il s'agit bien, la plupart du temps, de redondance. Je reconnais ce que je connais déjà.

---

[8] Pascal Bonitzer, «La surimage», *Les Cahiers du Cinéma*, n° 270, septembre-octobre 1976, p. 32.

[9] Voir Roland Barthes, «Le troisième sens», *L'Obvie et l'obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 48-58.

[10] Barthes, dans *La Chambre claire*, illustre bien ces deux réactions: soit qu'il se «taise» devant une certaine photo de sa mère, soit qu'il fantasme à propos de l'écuyer de la reine Victoria ou du corps en grande partie caché du garçon photographié par Mapplethorpe.

Ici intervient ce que Schaeffer appelle si justement le «savoir latéral». L'image photographique, en elle-même, ne révèle rien. Elle a plutôt besoin d'être révélée. Ce n'est qu'en étant insérée dans l'univers interprétatif du récepteur qu'elle pourra parler. Et plus cet univers interprétatif sera riche, plus elle aura la chance de parler. De quoi est-il fait cet univers interprétatif? Des divers savoirs emmagasinés dans la mémoire, depuis les stimulis sensoriels jusqu'aux traces mnésiques inconscientes que le contact avec l'image photographique pourra transformer en souvenirs, en passant par des représentations plus abstraites et plus proches. L'image, jusqu'alors réfractaire au discours de connaissance, en devient ici, au contraire, une incitation.

Discours de connaissance? D'après ce qu'on vient de dire, ne s'agit-il pas plutôt de reconnaissance? Contrairement à ce qu'on pourrait rapidement penser, les deux ne sont pas exclusifs, loin de là. La redondance joue, dans la communication, un rôle important, sinon nécessaire (on la connaît bien au théâtre!). Sans compter que se rappeler, ce n'est pas répéter, c'est un geste de production (nous y reviendrons). Reconnaître enfin permet d'aller plus loin, de voir l'inédit que, sans cette poussée, nous n'aurions su voir. Le caractère analogique de la photographie ne condamne donc pas à un ressassememnt à propos de son objet. Elle permet, grâce aux «savoirs latéraux», de le revoir et souvent de le mieux voir.

Rappelons seulement que Walter Benjamin, dans sa célèbre «Petite histoire de la photographie», parle d'un «inconscient de la vue» que l'image photographique aurait la capacité de révéler[11]; ce que répète, d'une autre manière, Diane Arbus lorsqu'elle dit: «On croit savoir ce qui entre dans l'appareil, on ne peut jamais savoir ce qui en sortira.» Ce résultat a à voir avec la suspension du temps (arrêter le flux du monde) et l'effet de structuration spatiale que cet arrêt provoque. Si bien qu'on pourra prétendre que si le cinéma, par son mouvement d'entraînement narratif, est du côté de la secondarisation, la photographie, elle,

---

[11] Walter Benjamin, «Petite histoire de la photographie», *Essais I*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 153.

se rattache plutôt à l'inconscient et aux processus primaires de condensation et de déplacement.

Ce mode particulier de l'image photographique qu'est l'usage communicationnel a besoin, bien entendu, du langage. Ce recours au langage justifie-t-il que l'on parle, comme Duane Michals, d'échec de la photographie: «[...] j'écris parce que la photo a échoué et elle échoue tout le temps. Les gens ne le réalisent pas, mais les images échouent, toujours»[12]? Pourquoi en effet est-on le plus souvent contraint de traverser l'image comme si, «telle qu'en elle-même», elle ne pouvait jamais satisfaire, comme si ce qu'elle pouvait faire de mieux était de nous fournir l'occasion de reconnaître le monde dans le langage, grâce à son absolue transparence? Avec l'opacité que l'usage fictionnel de l'image photographique mettait tout à l'heure en évidence, nous avons là, opacité et transparence, les deux figures antithétiques du vide photographique, ou peut-être plus justement de l'absence du photographique: toujours entraînés ailleurs par ces usages courants, hors de l'image, nous ne parvenons pas à la *voir*.

L'usage critique

Il pourra cependant arriver que l'indice iconique qu'est toute photographie soit pris pour lui-même, et non pour un simple relais qui permet soit de fantasmer ou de se dire («s'exprimer»), soit de regarder et de reconnaître le monde. Philippe Dubois faisait remarquer récemment que la photo est ontologiquement au plus près de son sujet tout autant qu'absolument à distance de lui[13]. En effet le récepteur peut parfois avoir le sentiment qu'il y a coalescence entre les deux: il est alors renvoyé à lui-même, il ne voit plus, tout entier pris dans l'émotion de la réminiscence. L'image est alors trace vive qui aveugle.

---

[12] *Le Devoir*, Montréal, 23 septembre 1989.

[13] *Tenir l'image à distance*, exposition présentée au Musée d'art contemporain de Montréal, 15 juin - 3 septembre 1989, conservateur: Réal Lussier. Voir l'article de Philippe Dubois dans le catalogue.

Parfois, au contraire, il y a distance. Si cette distance est la bonne, le percepteur voit l'objet. Si elle est plus grande, il voit alors l'image. L'image qui parle son propre langage, serait-on tenté de dire. Cet usage est centripète, il ramène à l'image en tant que telle.

Comment pourrait-on le désigner? On pourrait l'appeler *critique*. En effet, il met en cause des procédés qui, devenus visibles, questionnent aussi bien des modes de représentation que l'objet de l'image. C'est ce dernier aspect surtout qui nous intéressera. L'image, dans ce cas, ne se contente pas de montrer l'objet, elle en parle. Comment? Certainement pas en le colorant de certaines valeurs interprétatives esthético-symboliques. Ce dont il est question ici, c'est de la matérialité de l'image. C'est en s'enfonçant en quelque sorte dans celle-ci, en descendant vers «le bruissement de la trace visuelle»[14] qu'il sera possible de mettre en rapport ce que montre l'image avec la façon de le montrer. L'usage critique, pour interne qu'il soit, reste encore un discours sur l'objet. L'image dans ce cas est toujours transitive, partiellement du moins. C'est là cependant où son sens est le moins certain. Jamais sa réception ne frôle autant le silence, comme une tentation de la préserver de tout essai de sémantisation, de la prendre pour ce qu'elle est: un signe qui montre et qui ne s'échange pas.

On aura compris que cet usage n'est pas que le fait du récepteur. Il est appelé par un certain type d'images où le travail d'«écriture» visuelle est le plus évident, ce que d'aucuns appelleraient la photographie d'art. Faut-il aussi souligner que cette plus-value esthétique n'exclut pas les autres usages. Quand un photographe dit: «Je ne montre pas le réel, j'en parle avec des images» (Guy Olivier), il prend une position qui, pour être son contraire, n'en est pas moins aussi absolue que celle de Duane Michals. Il pousse loin la juste méfiance avec laquelle on doit recevoir tout *analogon*, jusqu'à mettre en doute la valeur de représentation ou la valeur documentaire de la photo.

---

[14] Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 200.

La photographie de théâtre

Le premier usage, l'usage fictionnel, est à écarter dans notre perspective. La photographie de théâtre peut évidemment provoquer, comme n'importe quelle autre photographie, un mouvement de dérive qui pourra aboutir à la production d'une autre œuvre ou prendre tout simplement la forme de la confidence. Il y a par exemple dans *Recherche du temps perdu* de Proust de nombreux passages où l'on voit la contemplation d'une photographie devenir écriture. Ou quand Kazuo Ohno danse *Argentina*, en supposant que son émouvant travail de remémoration soit ravivé par une photographie de la danseuse espagnole, on serait en présence d'une performance dérivée de la photographie et située quelque part entre l'œuvre personnelle et la confidence. Mais «fictionnaliser» Sarah Bernhardt en Berma comme le fait Proust ou danser l'image d'Argentina sont des modes de réception de la photographie qui, pour être parfois révélateurs du sujet même de l'image, peuvent difficilement être empruntés par celui qu'intéresse l'analyse de la représentation.

L'usage communicationnel et l'usage critique, davantage producteurs de connaissances, sont évidemment ceux qu'on privilégiera. L'un parce qu'il nous montre l'objet (dominante de la photo canonique), l'autre parce qu'il nous fournit un point de vue sur lui (dominante de la photo d'auteur).

Dans le cas de l'usage communicationnel, il faut souligner l'importance des «savoirs latéraux». La contamination métonymique, fondée sur le caractère d'empreinte de l'image photographique, est comme le principe activant de la photographie. Il n'y a donc pas à se scandaliser qu'on soit contraint d'en sortir. L'idée d'une clôture de l'œuvre, ici moins qu'ailleurs, ne semble avoir de sens. Il faut donc que l'image photographique soit replacée dans un ensemble, dans une sorte de «galaxie», pour qu'elle fasse sens, qu'elle communique de l'information et puisse être traitée par le récepteur.

Ce sont donc ces «savoirs latéraux» qui font «parler» l'image. Plus le récepteur aura de connaissances par rapport à l'image (plus il pourra l'éclairer), plus la photographie sera riche. C'est dans la mémoire que s'inscrivent, à divers

niveaux, ces savoirs latéraux. Pour l'analyste de la représentation, qui a nécessairement été un spectateur d'abord, les traces mnésiques du spectacle y figurent au premier chef. La représentation elle-même gît en effet dans la mémoire. Ce savoir personnel constitue le savoir le plus précieux sur la représentation. Il est cependant non sémiotisable. Le premier mérite de la photographie est de lui servir d'ancrage et d'en permettre ainsi l'usage. L'image excite la mémoire, la mémoire excite l'image, de sorte qu'il est possible de faire advenir les traces mnésiques à la conscience et de les transformer ainsi en souvenirs, en matériel utilisable. Lorsque l'analyste de la représentation théâtrale se souvient, il ne retrouve pas quelque chose, il *produit* déjà un objet de connaissance[15].

Faire mieux voir, faire voir autre chose

Dans l'usage communicationnel, l'image photographique ferait donc voir l'objet. On serait tenté de dire, surtout à propos de la représentation théâtrale, qu'elle fait voir un *moment* de l'objet. Mais elle ne le ferait pas seulement voir — ce qui n'est déjà pas négligeable, une trace du corps de la représentation — elle le ferait *mieux* voir. Ce qui permettrait de mieux voir, c'est évidemment la suspension du temps, l'arrêt du mouvement de la représentation. Comme le cinématographique n'apparaît, prétend Barthes, que dans le photogramme, la théâtralité ne serait saisissable peut-être que dans l'image photographique. D'abord parce que celle-ci, entre autres effets, interrompt la narration et brise son effet d'entraînement. La photographie ne provoque pas de croyance, contrairement à l'image cinématographique par exemple, mais plutôt une «conscience spectatorielle»[16]. C'est toujours un objet manipulable qu'on a devant soi.

---

[15] J'ai développé cette question du fonctionnement de la mémoire dans un article intitulé «Je me souviens: comment?», paru dans «Le théâtre au Québec: mémoire et appropriation», Actes du colloque international de la Société d'histoire du théâtre du Québec, octobre 1988, *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, automne 1988/printemps 1989, p. 337-354.

[16] Roland Barthes, «Réthorique de l'image», *L'Obvie et l'obtus*, op. cit., p. 36.

Saisi par la photographie, le réel théâtral se trouverait en quelque sorte «sublimé» (au sens où la chimie l'entend). Ceci n'est pas sans rappeler le fameux essai de Kleist sur le théâtre de marionnettes[17]. Tout comme la marionnette, dans son absolue matérialité, approcherait mieux l'«âme» de la danse, l'image mécanique qu'est toute photographie rendrait mieux compte de la «grâce» du spectacle que l'expérience spectatorielle elle-même ou son simulacre le plus utilisé, l'image vidéographique, dont le caractère tout aussi mécanique est en général gommé au profit d'une fausse transparence qui constitue à mon avis un obstacle plus grand que les limites de la photographie (son incapacité par exemple à rendre compte du mouvement).

Mais la «bonne» photographie de théâtre ne fait pas seulement mieux voir, elle fait voir autre chose: «La photographie de théâtre, c'est celle qui ose mettre en scène le théâtre lui-même», affirme Claude Bricage[18]. C'est celle qui d'évidence accuse un point de vue pour parler du spectacle. Ce point de vue ne peut être marqué que par un travail de nature formelle, que par une intervention manifeste au niveau de ce qu'on pourrait appeler le *photographique*. C'est cette dimension esthétique qui permet qu'à l'usage communicationnel s'ajoute la possibilité d'un usage critique. Il pourra même arriver que celui-ci s'impose au détriment du référentiel. La «bonne» photographie de théâtre serait donc, de ce point de vue, celle où la «plus-value esthétique», assimilée au regard du photographe, s'ajouterait d'évidence au document photographique.

Par exemple lorsque se trouve soulignée ou exploitée de façon particulière la nécessité à laquelle est soumise toute photographie de théâtre de cadrer un cadrage. Il y a là une «violence» que le photographe d'habitude n'a pas à commettre; le monde visible n'est pas découpé, celui de la scène l'est. Et c'est contre cette découpe (ou avec) que le photographe de théâtre doit jouer. Il

---

[17] Heinrich von Kleist, «Sur le théâtre de marionnettes», *Anecdotes et petits écrits*, Paris, Payot, 1981, coll. «Petite bibliothèque Payot», n° 390.

[18] Claude Bricage, «Photographier le théâtre», *L'Écart constant* (dir. Patrick Roegiers), Bruxelles, Didascalies, 1986.

photographie une représentation. Son réel, je le veux bien, est un réel aussi réel que celui de la rue[19], mais on ne peut négliger le fait qu'il soit ordonné, encadré, construit. Le photographe y intervient pour construire autre chose qui aurait à voir avec le sens de la représentation. La pure transparence y serait plus difficile qu'ailleurs. Cette «lecture», loin de constituer un écran supplémentaire, est une aide précieuse. Barthes, encore lui, disait des célèbres photos que Roger Pic a faites du *Mère Courage* du Berliner Ensemble: «[...] elles n'illustrent pas, elles aident à découvrir l'intention profonde de la création»[20].

Le théâtre n'est pas photographiable?

Dans ce qui précède, j'ai tenté de montrer, à partir d'une définition de l'image photographique, que la photographie de théâtre pouvait être un miroir et un discours critique. Ces usages sont un apport indispensable à l'analyse de la représentation. Je n'ignore pas cependant que tout n'est pas photographiable d'une représentation.

Je sais, comme le dit le metteur en scène Claude Régy, qu'au théâtre ce sont les cerveaux, les rétines qui peuvent se laisser impressionner par la matière invisible qui constitue l'essentiel de ce qui est montré sur scène, pas la pellicule[21]. Je sais qu'il y a des spectacles «spectaculaires» qui sont montés «prêts à photographier» et que dans ce cas la photographie, en ne faisant que doubler l'image scénique, n'a plus d'effet de connaissance, ne révèle plus rien. Je sais aussi que l'importance de la place que je fais à la photographie de théâtre est liée à cette longue période de l'histoire du théâtre qui a commencé à la fin du

---

[19] «Être photographe de théâtre n'est pas uniquement un métier. Je suis d'abord un amateur. J'ai la passion de fixer des instants, emmagasiner des visages, des sensations, des expressions à travers la représentation scénique, comme n'importe où ailleurs. L'univers du théâtre est un monde aussi réel que le monde de la rue» (Nicolas Treatt, «Muriel», *L'Écart constant*, op. cit., p. 124).

[20] Roland Barthes, *Mère Courage*, Paris, L'Arche, 1960, cité par Chantal Meyer-Plantureux, «Quelque chose s'est passé. Mais quoi?», *L'Écart constant*, op. cit., p. 82.

[21] Claude Régy, «Arrêt sur l'image - 5», *Théâtre public*, n° 86, mars-avril 1989, p. 95.

XIXe siècle, qui s'achève sans doute, et où l'on a vu le triomphe du metteur en scène fondé sur l'affirmation du langage scénique. Aujourd'hui où l'on réclame de nouveau le «primat de l'invisible» au théâtre, du texte et de l'acteur, l'usage de la photographie risque d'apparaître moins pertinent. Je crois même savoir, comme l'affirme Banu, que «la mémoire du théâtre ne peut être que de l'ordre de l'écrit»[22].

Qu'est-ce à dire? Seulement que ma confiance en l'image photographique est à la fois limitée et profonde. Le fait qu'elle soit une trace (empreinte) iconique (représentative) lui donne à mes yeux une valeur irremplaçable. Mais il est vrai qu'elle «échoue toujours». Cela ne lui enlève rien, bien au contraire. Cela signifie seulement que d'une part on ne parvient jamais à l'échanger vraiment contre des mots et que d'autre part on ne peut pas renoncer à s'y essayer. L'image appelle le développement langagier et continue en même temps de s'y affirmer étrangère. Elle assure ainsi la possibilité d'un métadiscours — renoncer à la signification à propos du spectacle serait autrement à désespérer — et en même temps elle en montre les limites et indique clairement que le sens du travail d'analyse de la représentation passée se trouve ultimement du côté du spectacle à venir. L'analyste prend le relais de l'acteur: il réactive des images pour que le théâtre continue à se faire.

---

[22] Georges Banu, *Le Théâtre, sortie de secours*, Paris, Aubier, 1984, p. 8.