

Langages concrets (Une photographie du Rail)

Rodrigue Villeneuve

Volume 18, Number 3, Winter 1985

Théâtre québécois : tendances actuelles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500725ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500725ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Villeneuve, R. (1985). Langages concrets (Une photographie du Rail). *Études littéraires*, 18(3), 181–189. <https://doi.org/10.7202/500725ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1985

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/>

LANGAGES CONCRETS (UNE PHOTOGRAPHIE DU *RAIL*)

rodrigue villeneuve

Une image vaut mille mots, d'accord, mais seulement si tu regardes l'image et que tu dis ou tu penses mille paroles.

W. Saroyan, introduction de *Look at Us*, album de A. Rothstein.

Cet exercice ne veut en rien servir d'illustration à ce que pourrait être l'analyse « raisonnée » de la photographie de théâtre. Il prétend d'abord, et surtout, être l'occasion d'introduire, au milieu du discours savant sur le théâtre québécois actuel, une trace, une empreinte physique d'une représentation. Qu'il s'agisse d'une photo du *Rail* de Gilles Maheu et de « Carbone 14 » n'a pas besoin de beaucoup de justification. Ce spectacle, par l'accueil qu'il a reçu du public et de la critique, se présente sans conteste comme l'un des plus importants de la saison 1984-85 (il est né en fait au printemps 1984, sous la forme d'un *work in progress*).

Il est courant que des photographies accompagnent la critique journalistique, l'analyse de la représentation, l'histoire du théâtre, un texte dramatique, des réflexions théoriques... Certaines publications lui font même une place de choix : en langue française seulement, des revues comme *Théâtre/Public* et *Alternatives théâtrales*, ou la collection des *Voies de la*

création théâtrales. Il est cependant beaucoup plus rare que le commentaire accompagne la photographie, c'est-à-dire que celle-ci abandonne son habituel statut ancillaire pour prendre la première place. Et la principale raison, sinon la seule, de ce petit renversement copernicien, c'est qu'une photographie de théâtre est une *marque* de la représentation disparue.

Mon étonnement est toujours le même : qu'on s'étonne si peu que les études théâtrales — réduisons-les à l'analyse sémiotique de la représentation — n'aient pas d'objet empirique. Ou bien on fait comme si elles en avaient un et on prend pour la représentation, le plus souvent sans conscience, pêle-mêle le texte, des souvenirs, un enregistrement vidéo ; ou bien on prétend la question théoriquement insoluble ; ou encore on en pose l'inanité pour généralement s'en consoler en célébrant la dérélliction de l'amateur de théâtre. Aucune de ces attitudes n'est évidemment satisfaisante.

Pourquoi alors ne pas s'accrocher — attitude un peu panique — aux traces de l'événement spectaculaire et d'abord à la photographie, qui non seulement est empreinte du corps de la représentation — l'extase fétichiste n'est guère productrice de sens —, mais qui est aussi image ressemblante et langage propre ? Est-il possible, sans pour l'instant démêler ces divers plans (le statut théorique de la photographie n'a pas fini d'être établi), sans proposer d'objet plus précis à ce qui s'appelle la sémiotique théâtrale, de lire — toujours cette métaphore un peu irritante qui suppose qu'on maîtrise des codes qui, dans ce cas-ci, ne sont pas même bien identifiés — de lire une photographie de théâtre ?

Celle-ci, d'Yves Dubé, désigne bien, comme un index, un moment du *Rail*. C'est ce qui d'abord lui donne sa valeur. Je pourrai dire, si j'ai vu le spectacle : « C'est bien ça » (même s'il n'est pas sûr que ce soit ça, précisément, que j'aie vu ; nous verrons même que dans ce cas-ci c'est impossible). Mais — ô vieille frayeur — puis-je dire autre chose ? et comment ? au prix de quel aveuglement ?

Car il ne suffit pas, c'est bien évident, qu'au « langage concret de la scène » (Artaud) réponde le « langage concret » de la photographie. Il faut maintenant fournir les mille mots que prétend valoir cette image.



Le Rail de Gilles Maheu et de Carbone 14.

Photo: Yves Dubé

La photo est admirablement construite. La découpe du photographe fait que l'image semble presque trop obéir à la convention perspectiviste à laquelle, on le sait, est soumise la représentation photographique : la voie ferrée en point de fuite, comme la projection des droites convergentes, bloquée cependant par la banquette d'un wagon occupée par deux soldats (il faudra revenir sur leur « fausse » absence), puis arrêtée de façon beaucoup plus forte — un wagon normalement se déplace — par le grand pan vertical des portes. Cette extrémité est sans issue. Chemin de passage où, dans cette direction en tout cas, on ne passe plus. La femme en tailleur semble s'arracher à ce point de fuite (le fauteuil du centre, qui y correspond exactement, devait être le sien) et se projeter dans le hors-champ. Le hors-champ, en photographie, c'est le vide. La photographie ne possède pas, comme le cinéma, de hors-champ fictif. Ainsi parle donc, grossièrement, l'image telle qu'elle est construite.

Cependant si je veux bien — et cela compte parmi les règles fondamentales du fonctionnement sémiotique de la photographie — me laisser « pointer » par l'indice (au sens peircien) qui la définit, ma mémoire de spectateur, entraînée dans le procès métonymique que met nécessairement en branle toute photographie, pourra en quelque sorte prendre le relais de l'image. Celle-ci jouera donc comme un embrayeur et me renverra à la situation d'énonciation. Je ne l'aurai pas forcément partagée — idéalement cependant photographe et analyste devraient avoir vu la même représentation — mais, comme ici, j'en aurai connu une version très proche, le spectacle par définition se répétant. Je saurai alors qu'à ce vide correspond, dans la salle, la poursuite de la voie ferrée, redevenue parallèle, qui, dans cette autre direction, ne va non plus nulle part. Ces rails si importants, qui partagent en son centre et sur toute sa longueur l'espace théâtral et qui donnent aussi son titre au spectacle (pourquoi ce singulier ?), ces rails sont à chaque extrémité coupés.

(Il ne faut pas se scandaliser de cette échappée hors de la photo. Si on lui refuse la contamination métonymique, qui est comme son principe activant, on se butera à sa matité : elle ne fera qu'attester que « ça a été ». Pour la photographie, moins que pour n'importe quel objet esthétique, il ne peut être question de clôture. Elle est liée physiquement, en tant que

trace lumineuse, à son référent, et donc dotée d'un caractère essentiellement pragmatique : son sens lui vient d'abord de la situation d'énonciation et de l'objet auquel elle renvoie¹. Ce qui ne signifie pas qu'elle échappe pour autant à toute codification. Déjà la reconnaissance ne s'effectue pas sans médiation culturelle. Que dire des nombreux codes mis en cause par le niveau de l'expression !)

Il n'y a donc pas de scène, ou plutôt la scène ce sont ces rails et leurs bas-côtés le long desquels est placée la très grande majorité des spectateurs, en face à face. Il n'y a donc pas de centre, comme dans le théâtre à l'italienne ; aucune perspective n'est imposée à l'ensemble des spectateurs. Or ce que fait cette photo, et elle est intéressante pour cela (aussi pour cela), c'est de *centrer* fortement un spectacle qui manifestement ne voulait pas l'être. Le photographe occupe ici une place que ne peut occuper aucun spectateur. Il est juste là d'où tout s'ordonne, à la place du prince absent dont voici par l'objectif l'œil réinstallé.

N'allons pas croire qu'en faisant cela la photographie usurpe quelque droit pour violenter un spectacle, en trahir l'esprit. Une telle accusation n'aurait pas grand sens. Au nom de quelle règle l'objectif ne pourrait-il pas être braqué de n'importe où dans l'espace ? Tout dépendra de l'intérêt de ce qui en résultera. Mais, pourrions-nous dire, même condamnée comme elle l'est à l'orthogonalité, la photographie ne « ment »-elle pas en soulignant, ou en redoublant en quelque sorte, comme ici, l'inévitable effet perspectif, et en réduisant à cette vision conventionnelle un espace éclaté, surtout quand de toute évidence c'était là une donnée majeure du spectacle ?

La question est mal posée. Une photographie « ment » toujours (comme aussi, d'une autre manière, elle dit toujours la vérité : banalités). Que dit celle-ci ? Que la fuite en avant de la femme est vaine, puisque la voici coincée entre ces deux hommes et le vide. Des soldats qui n'ont pas même à la regarder, pas même à lever le petit doigt : voyez leurs mains lâches, mais aussi leur fausse détente, indéterminable : gaucherie des acteurs photographiés ou feinte des personnages ? Qui tranchera ? La transaction d'une image contre du discours demeure toujours inachevée, incertaine. (Mais j'aime cet effet d'absence que redouble l'indécidable et qui rend, tranquillement, cette présence encore plus menaçante.)

Peu importe, dirais-je même, que cette « lecture » corresponde à ce qui se passe réellement en cet instant de la fiction théâtrale que suspend l'image. Ce qui compte, c'est que l'organisation de l'espace générée par la découpe photographique, et les rapports qu'elle crée entre les diverses parties du représenté disent ce qui nous semble être une vérité — dans ce cas-ci thématique — du *Rail*. La photo, parce qu'elle hypostasie l'instant, se voit attribuer — comme une condensation — un poids sémantique qui dépasse de beaucoup la valeur qu'aurait cet instant pris dans le déroulement temporel du spectacle. Personne peut-être ne l'aurait vu, personne peut-être ne l'a vu, pas même le photographe. La photo révèle (elle saisit « l'inconscient de la vue », disait Benjamin); elle échappe pour une part (importante?) au contrôle de l'*Opérateur*, qui en est toujours aussi le premier *Spectator* stupéfait. On connaît le mot de Diane Arbus : « Vous ne mettez pas dans une photo ce qui va en sortir, ou vice versa, ce qui en ressort n'est pas ce que vous y avez mis ».

Mais comment expliquer encore — entêtement — que ce qui a été saisi là nous apparaisse si évidemment comme un « moment décisif » ? d'où vient encore à cette image sa valeur emblématique ? De ce que cette femme, encore, veuille s'arracher de son centre si fortement — photographiquement — marqué et si ironiquement désigné (point de fuite !), qu'elle tente de s'envoler, dirait-on (c'est la photographie, toujours, qui la fixe ainsi). Geste dérisoire de ces deux bras, opposé au (faux) calme déjà souligné de ceux des soldats ; présence par ailleurs si forte à l'avant-plan des traverses qui, en se multipliant comme autant d'obstacles, barrent la fuite. Les chaussures fatiguées, que je ne peux pas ne pas voir photographiées — les avais-je remarquées au théâtre ? — attachent au ballast le corps si fragile, la tête que la lumière ne parvient pas à emporter. Et enfin comment déchiffrer le col de fourrure sur la peau, présence si gênante là ? (Je ne veux pas seulement savoir selon quelles lois le sens advient à la photographie ; je me demande aussi, je le vois bien, quels sens sont *permis*.)

Autre effet métonymique : ce col qui désigne si fortement le corps de la femme renvoie cette photo à une autre, beaucoup plus diffusée (d'Yves Dubé toujours). Elle montre un homme, debout, prenant une femme qu'il tient à cheval contre lui. Il s'agit, on l'apprend au spectacle, d'un viol, élément capital du

récit dramatique — le mot convient mal — que déploie le *Rail*. Ce qui était là violence directe, factuelle, s'élargit ici, grâce encore une fois à la mise en espace particulière que réalise cette photographie, pour devenir celle du monde, d'un certain ordre du monde auquel on ne peut s'arracher. Je sais bien, encore une fois, moi qui ai été spectateur, qu'à ce moment-là du spectacle la femme ne tente pas de s'« arracher », avec ce que cela suppose de violence physique, à ces deux hommes. La photo, la saisissant ainsi, montre précisément autre chose, qui est comme un latent visuel, comme la vérité inconsciente de cette scène plus déchirante que le viol événementiel, parce que plus absolue. Curieux document qui informe si mal !

**Povera donna, sola,
abbandonata in questo
popoloso deserto [...]
que spero or piu ?
Che far degg'io ? Gioire...**

Voilà ce qu'elle faisait — « je le sais, j'y étais » — la femme quand le photographe l'a prise : elle commençait à chanter, et pour moi, témoin qui regarde maintenant l'image — c'est forcément ma position de « sujet scientifique », je n'en aurai jamais une autre plus « objective » —, l'ombre de Violetta, en se projetant sur l'empreinte lumineuse de la comédienne, renforce ce que je sais déjà.

Enfin, dernier effet, en travaillant aussi fortement l'espace, cette photographie désigne clairement, même si ce n'est pas mimétiquement, ce qui faisait, d'un point de vue formel, l'intérêt principal du *Rail* : le jeu avec l'espace, avec un lieu.



Revenons à notre étonnement de tout à l'heure : comment expliquer que cette image si juste ait été faite pour ne pas être vue ? On se rappelle en effet qu'au point de fuite montré ici correspond, à l'autre extrémité, un point « aveugle » occupé par exception, par infraction par rapport à la règle prescrite aux spectateurs, par l'objectif. Ce que je vois sur la photo n'était dans l'axe d'aucun spectateur (ceux-ci, comme ils sont disposés, sont plutôt contraints de se regarder). A-t-on voulu, au nom de quelque calcul d'efficacité esthétique ou de quelque règle d'éthique de l'homme de théâtre actuel (se garder, par exemple, d'une mise en scène sémiotiquement terroriste),

a-t-on voulu plus ou moins dissimuler au spectateur, ne lui montrer qu'obliquement ce qu'on pourrait prendre à juste titre pour un des moments clés du *Rail*? Ou bien la photographie n'aurait-elle pas saisi, mal réprimée, une tendance qu'un spectacle « ouvert » comme celui-ci ne pouvait assumer, la tendance à s'exhiber par moments en figures remarquables, en tableaux qui focalisent tous les regards, comme si en vérité on n'en avait jamais fini avec la scène à l'italienne²?



« Restent des images qui ne représentent rien, des images qui ne sauvent pas »³. Des images qu'il faudrait remplir de soi, ou dans lesquelles il faudrait se perdre : « invocations sans réponse », écrit Bonitzer, on ne saurait « parler *sur* elles, mais seulement *en* elles »⁴.

C'est évidemment de ce discours dont je veux me défendre. Je ne peux admettre que, pur simulacre (au sens où Baudrillard l'entend), la photographie ne renvoie qu'à elle-même ou qu'à son lecteur. Cette « tache obscène du réel » (Bonitzer) « sauve » de toute évidence quelque chose du spectacle mort.

Demeure-t-elle à ce point inentamée par l'analyse? Il ne faudrait pas que la lumière de l'épiphanie référentielle — qui n'a rien à voir avec l'iconicité —, ou ce que Bachelard appelle la « douce opacité des reflets » aveugle et laisse sans armes. Parce qu'il n'est pas vrai qu'elle ne soit que présence absolue, l'image photographique sauve aussi le spectateur (et plus encore le spectateur « savant ») de l'identification mélancolique et rend possible ce deuil qu'est finalement toute analyse d'une représentation théâtrale.

Université du Québec à Chicoutimi

Notes

¹ Voir Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Paris, Nathan, 1983, à qui l'on doit un clair et fort utile débroussaillage de la question du statut sémiotique de la photographie.

² De façon plus globale, ne pourrait-on pas avancer que la mise en scène du *Rail* est de type paradigmatique ? Elle fonctionne par *séries* (principe de contiguïté plutôt que de combinaison), et ce tant au niveau narratif (une suite de « scènes » qui se juxtaposent plutôt qu'elles ne s'emboîtent avec l'évidence diégétique du récit dramatique traditionnel) qu'au plan de l'expression (de l'utilisation des divers matériaux scéniques). Ainsi pour la lumière. Maheu fait une utilisation systématique (la série justement) de tout ce qui peut éclairer et éclairer « étrangement », anormalement par rapport à l'habituel dispositif scénique : torches, feux de campement, ampoules clignotantes, éclairage provenant de puisards, lumière crue de réflecteurs type « phares de voiture » rendue blafarde par la fumée et la poussière qui flottent dans l'air, etc., jusqu'à la transformation finale des acteurs en torches vivantes. Systématique aussi est l'utilisation de l'espace : le sol, le sous-sol, les murs, le plafond..., ou encore, à l'échelle cette fois d'une scène, l'utilisation de certains exercices corporels (par exemple dans la scène des soldats du début). Plus curieusement, une autre série, qu'on pourrait dire intertextuelle, se dessine également. Elle prend la forme d'un rappel, à l'intérieur du *Rail*, du passé théâtral de « Carbone 14 » : certaines figures, certaines atmosphères, certaines images renvoient avec force à des spectacles antérieurs du groupe, quand il s'appelait encore les « Enfants du Paradis ».

Précisons bien : un spectacle peut, bien sûr, développer un (ou des) thème(s) ! Ce pourrait être, pour l'ensemble du spectacle, la lumière (celle, réelle, du spectacle — thème « formel » —, et ses effets métaphoriques : jeux avec l'ombre, recherche de ce qui y grouille et s'y tapit ; débusquement de l'inconscient, extension de l'ambiguïté...), ou encore, pour la scène des soldats, la force brute, « bio-mécanique ». Un metteur en scène et un groupe de production théâtrale n'ont pas, par ailleurs, à faire abstraction de leur travail antérieur, ni même de ce qui est devenu au fil des années une *manière*. Ce n'est pas ce qui est en cause ici, mais bien le fait que le spectateur perçoit clairement — en tant que telles et non pas intégrées au procès spectaculaire en cours — ces séries. Elles transcendent le spectacle pour s'imposer d'elles-mêmes, comme matière autonome en quelque sorte.

On peut penser qu'il s'installe alors une tension entre ce processus — appelons-le sémiotique — et la nécessité d'une structuration quelconque — peu importe son niveau — qui donnerait consistance au spectacle. Malheureusement, ces deux mouvements contraires sont de force trop inégale pour qu'un équilibre soit maintenu. Le premier l'emporte, et emporte avec lui le spectacle.

Il est alors curieux d'opposer à cela le travail de « centrement », très fortement syntagmatique, que le photographe Yves Dubé effectue dans l'image ici en cause. Manœuvre compensatoire ?

³ Jean-Jacques Rassial, « La figure du réel », dans *L'interdit de la représentation*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 218.

⁴ P. Bonitzer, « La surimage », *Cahiers du cinéma*, n° 270, sept.-oct. 1976, p. 34.