

Commentaire 2

Ginette Michaud

Number 37 (4), 1985

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27831ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Michaud, G. (1985). Commentaire 2. *Jeu*, (37), 102–112.

commentaire 1

Des profondeurs, du souterrain, du monde de l'invisible, un homme parvient à soulever la grille qui le séparait du réel.

Il semble qu'il y a longtemps qu'il est habitant de l'abîme; la lumière semble vouloir le traverser.

Cet homme a eu la force de remonter — je dis remonter comme on le dit d'un corps.

Quel est donc ce spectacle qui nous donne à voir un homme impatient, un homme qui a attendu trop longtemps, un homme qui revient sans cesse et qui n'arrive pas à dire ce qu'il a à dire et qui, de plus en plus, se rend violent, qui a de moins en moins de temps à perdre?

(Je parle de moi c'est certain: je suis un spectateur et quoi qu'on fasse l'oeil du spectateur est tourné vers son intérieur et quand je dis quoi qu'on fasse, je dis aussi que la seule chose et en même temps la plus souhaitable que l'on puisse faire est celle-là: aider l'éventuel spectateur à rejoindre en lui son propre spectacle, à mettre en action ses propres fantômes dans le but unique de les apprivoiser — je dis cela car j'entends cet homme-là me le dire.)

commentaire 2

soupirail

Cette photo, la première de la série proposée par Yves Dubé, correspond à l'image d'ouverture de la représentation. Cette scène est (pour moi) très forte et la photo décuple ici son pouvoir de signification: elle est elle-même une interprétation de l'esthétique du *Rail*. Nous sommes, dans cette scène du soupirail, sous le rail littéralement, dans la trappe du souffleur: d'entrée de jeu, la machine-théâtre est exposée. Le rail n'est pas encore visible (alors qu'il traverse toutes les autres photos), on le devine à l'arrière qui luit faiblement, noir plus noir que le noir. Dans cette photo, c'est d'abord le jeu de la lumière et de l'ombre qui devient absolument évident, si l'on ose dire. L'éclairage n'est pas uniforme et, partant, il défait à lui seul la dimension — peut-être la plus importante, selon Barthes — de la scène classique: celle du fond. Il n'y a plus dans cet espace un découpage strict, une orientation définitive du regard, du genre côté cour, côté jardin, avant-scène, arrière-plan, etc. L'éclairage entraîne un mouvement du regard, le déporte; il balise une zone de signification, jamais complètement arrêtée. La lumière balaie, comme ici avec cette sortie hors de terre (c'est le paradigme du souterrain, de l'inconscient; de l'enfer aussi), des îlots de sens.

Il y a également ce visage de l'homme qui capte toute la lumière et, par conséquent, toute l'attention consciente du spectateur-lecteur (ce qui revient à suggérer que la part essentielle reste celle qui est reléguée dans l'ombre, inconsciente et invisible). Ce qui frappe dans ce visage, c'est son «inexpressionnisme» violent: on décode facilement, dans ce masque aux yeux presque révélsés, l'allusion à l'expressionnisme allemand, autre théâtre d'ombre. Le visage est oppressant, empreint d'une menace sourde, imminente, mais il est aussi vidé de tout pathétique, curieusement anonyme (un soldat n'est pas, n'est plus un sujet). En y regardant de plus près, le tremblement gracieux de la lumière et de la fumée, le grain même de la photo viennent adoucir la brutalité du visage, comme si la photo ne pouvait s'empêcher d'esthétiser par ce traitement sensuel le malaise de la scène, de l'inconscient du coup supportable.



Comment sont-ils venus? Un par un comme lui? en bande?

Était-il venu en éclaireur? Étaient-ils tous derrière lui?

Prostrés dans le noir en train de dormir?

L'attendaient-ils? Ou sont-ils tout simplement des fantômes causés par la nuit?

Il est certain qu'il est leur leader, mais il semble trouver cela tellement plus sérieux! Eux, ils sont amusés à l'idée de chasser quelqu'un, de faire disparaître un fantôme. D'imposer leur propre nuit.

Auraient-ils plus que lui l'habitude du réel? de la nuit?

La mémoire plus courte?

Ou alors sont-ils morts de rire parce qu'ils sentent bien qu'en s'exposant ainsi, ce sera lui qui mangera tous les coups?

Ces hommes et ces femmes sont en uniforme; ils ont le même que le sien.

À la différence qu'ils n'ont pas, eux, retroussés leurs manches.

Il semblerait, en tout cas, que la porte par laquelle il est monté se soit bien refermée.

Oui, je te comprends, oui, je te suis. Moi aussi j'ai ma propre histoire. Je suis ici depuis plus longtemps que toi et j'ai fini par en prendre mon parti. Vois-tu, c'est que... Quand on est ici, on ne sait jamais si c'est pour quelque temps ou...

Je ne dis pas qu'ils ont fini par m'avoir mais...

Au fond, depuis longtemps, j'attendais quelqu'un comme toi.

Les autres aussi, je crois.

Je ne sais pas: je dis les autres mais je ne sais pas qui ils sont ni combien ils sont. C'est curieux, ici on ne sait jamais si on y est vraiment... ni avec qui on est...

Tu sais, les autres n'ont pas grand-chose à se dire, ils attendent le spectacle.

Moi, j'aime l'amitié.

la «drille»

Sur cette photo qui me semble exagérément, volontairement apprêtée (toute la difficulté consiste ici à suggérer par la suspension que la scène a une durée et peut recommencer à l'infini), on voit les soldats disposés sur une ligne de départ, prêts à s'élancer et à répondre à l'appel du Chef qui leur ordonne par un geste violemment déictique d'aller s'écraser à répétition contre un mur de briques. Toute leur attitude, depuis leurs expressions à la fois joyeuses et bêtes, proprement infantiles (elles évoquent le *Ready? Ready? Go!* des jeux d'enfance) jusqu'à leurs dos courbés et leurs genoux ployés, souligne leur tension et surtout leur soumission au geste tout-puissant du Chef. Car tout ce qui distingue le Chef du groupe des soldats qui lui sont subordonnés, c'est ce bras: bras d'honneur, bras démesurément tendu, en essence fasciste dans ce contexte, il prend symboliquement valeur d'arme. Ce qui est manifeste, c'est que c'est lui, le Chef, qui «l»'a, le Phallus.

couples

Autant dans la photo précédente le groupe des soldats formait une ligne (plus ou moins droite) qui coupait perpendiculairement le rail, autant l'impression d'ensemble suggérerait un certain effort pour faire tenir le groupe justement, autant dans celle-ci, la tension s'est-elle relâchée, on pourrait même dire affaïssée, en même temps que l'excitation est disparue. Les soldats sont au repos, couchés — les changements de position, de la station debout à l'occupation du sol, aux mouvements d'élévation et d'envol sur les murs, par exemple, sont très significatifs dans le *Rail*: curieusement, ceux-ci, pourtant très spectaculaires, de même que les scènes érotiques les plus explicites, n'ont pas été retenus par le photographe. Les soldats sont distribués par couples selon une ligne brisée, en zigzag. Ces couples sont isolés les uns des autres, mais tout de même reliés par le rail qui sert en l'occurrence de fil conducteur et même de cordon ombilical. Chaque couple jouit de l'intimité à deux, créée par son propre feu de camp, mais la scène se réverbérant en abyme (le regard s'enfile ici vers la droite supérieure), il est également interchangeable, partenaire implicite des autres couples. Le feu de camp, l'abandon des corps, les chuchotements (qui s'opposent aux cris de la séquence précédente) chargent la scène d'un érotisme léger, évoquant les troubles de l'adolescence (le *look* «scout» est accentué par les *running shoes*) et les amours homosexuelles.



Cet homme doit explorer. Il doit prendre comme chacun son flambeau et faire sa propre lumière. Il n'est plus question de se concerter, il est question d'avoir son propre projet.

Dans le regard de cet homme, il y a ce spectacle-là: le spectacle du projet.

(Incroyable! Je me demande ce qu'est devenu le théâtre actuel; un chèque en blanc pour le spectateur! Remplissez vous-mêmes les différentes cases, mais ne nous interrompez pas! Pour le prix nous vous fournissons des acteurs, un décor...

Faites vous-mêmes les personnages et racontez-vous une histoire.

Le théâtre n'est plus de l'art, il est devenu la nature, et il faudra l'imiter!)

Quel silence! Quel silence dans ces deux corps inertes, chez cet homme et cette femme aux flambeaux réunis. Réunis et immobiles.

(Ils sont muets ces personnages. L'image est trop forte. Les éclairages sont trop présents; la poussière se fait plus forte que le discours. Le théâtre devient autre chose et la parole est terriblement absente. Peut-être que ce qu'ils auraient à dire n'aurait aucune importance tant nous ne savons plus écouter. Est proposé là, devant nous, un spectacle qui n'est qu'écran paranoïaque, album de photos, référence culturelle! Le véritable spectacle, lui, se passe dans la tête de chacun, et personne en sortant d'ici ne pourra se vanter de détenir le sens exact de ce qu'il a vu — et encore moins de ce qu'il a entendu. Fini le temps où un bon jésuite pouvait nous expliquer «ce que l'auteur a vraiment voulu dire». Fini aussi le temps pourtant plus récent où un/une sémiologue pouvait nous dire «ce que le spectacle dit vraiment».)

feu d'artifice

L'agent principal (au sens chimique du terme) de ces photos, c'est le sujet même du *Rail*, la lumière sous sa forme la plus primitive (première, archaïque): le feu. Or, il vaut la peine de remarquer que la photographie, comme le théâtre, touche là l'une de ses limites au plan de la représentation. Si la photographie intègre sans difficultés particulières la lumière sous toutes les formes explorées dans le *Rail* (néon, gaz, phares d'autos, etc.), si elle sait capter ses intensités variables et parvient à traduire ses nuances avantageusement en clairs-obscur, si elle peut même plonger dans le noir le plus total (voir la première photo par exemple) et en faire surgir quelque chose, le feu brut, ce qu'on serait tenté de nommer le feu naturel si ce n'était un pléonasmе, lui résiste: il éblouit l'objectif d'un trop de clarté, il l'aveugle. Le feu n'est pas une source lumineuse comme les autres: il mobilise totalement le regard humain qui s'en trouve chaque fois extrêmement menacé, s'il ne s'en détourne après quelque temps. Regardez les yeux de l'acteur à la torche (photo 4): il est dans un état proche de l'hypnose. Voyez les yeux clos des soldats endormis (photo 5): ils n'ont pu supporter de regarder longtemps le feu de face (depuis toujours, le feu est la métaphore de la sexualité), le sommeil les en a libérés (mais le feu continue, lui, de veiller à leur place sur leur désir). Bref, tout ce que le feu donne à voir, c'est qu'il brûle l'image. On sent d'ailleurs, de la quatrième photo à la cinquième, le mouvement de fascination du photographe qui, comme l'acteur, cherche à s'approcher le plus près possible de cette masse lumineuse jusqu'à prendre, comme le papillon sous la lampe, le risque de s'y brûler.

Ce que ces photos me remettent en mémoire — en fait, elles me le font voir pour la première fois: cela, la représentation ne pouvait en rendre compte, c'était même son refoulé propre —, ce que ces photos réfléchissent, c'est un fait tout simple dont la vérité est pourtant toujours trahie: le feu n'est pas naturel, le feu est artifice. Quand j'ai assisté aux représentations du *Rail*, je n'ai pas perçu sur le coup cette dimension du feu, j'ai été émerveillée, comme tout le monde, par la beauté insolite que déclenchait l'insertion de cet élément «naturel» dans cet espace théâtral. Mais en regardant ces photos longtemps après, c'est cela qui retient mon attention: un «vrai» feu produit, dès qu'on cherche à le reproduire en photo (surtout, comme ici, en gros plan), un effet de simulacre. Ainsi, ces photos ont-



S'aiment-ils? Se rejoindront-ils à l'infini? Regardent-ils seulement dans la même direction?

(Il est possible que je ne voie pas le spectacle qu'on me propose; mais je me dis que s'il n'y a pas de vérité de personnage au théâtre, que s'il n'y a jamais qu'un seul sens — et dans tous les sens —, il n'y a pas non plus de vérité de spectacle. Peut-être même pas de vérité du tout.)

Je dis souvent «peut-être». Ce spectacle m'angoisse et je ne sais pas comment, par quels moyens, par quels détours cela va se faire, mais je sens que ça va mal finir.

Il y a dans la région de l'humain ici exploitée quelque chose de vague et de violent qui me fait dire que si j'étais à leur place — peu importe la découverte à faire — je redescendrais d'un étage.

Je me sens lâche et je n'aime pas cela.

Je suis en train de détester ce que ce spectacle m'impose.)

Cette femme est épuisée et ces deux hommes sont seuls. Sur leurs visages, je peux lire la solitude et je vois aussi la détermination. L'acceptation. Il semble que pour eux, les choses soient faites. On croirait que toutes les décisions sont prises.

Et la quiétude, non pas le bonheur, la quiétude semble les protéger totalement. Qu'ont-ils fait? Pourquoi ces deux hommes sont-ils sereins tout à coup?

Pourquoi cette femme est-elle si lourdement chargée?

Je me ravise: ces deux hommes sont vaguement déçus. Je m'étais un peu trop laissé emporter par le jeu de la dame. J'avais cru qu'elle avait pris sur elle tout ce qu'ils n'avaient plus. Mais il leur reste quelque chose... La résignation.

Est-ce que la fin approche ou si tout a été consommé?

(Il est certain que, comme vous, je me dis que je parle d'un spectacle que je n'ai pas vu. Question: suis-je un spectateur si différent?)

elles (parfois) une portée critique en ce sens qu'elles invitent à lire en filigrane des détails demeurés inaperçus à la représentation: elles parviennent à montrer le mythe et l'illusion théâtrale qui étaient encore ceux du *Rail* — le feu comme lumière naturelle, plus vraie, plus près du désir et du corps que ses autres formes dérivées —, malgré toute la maîtrise et la sophistication qui y étaient déployées.

le rail, comme une croix

Voici une autre photo qui met l'accent sur l'importance du travail au sol dans cette production. Et ce n'est pas sans pertinence parce que *le Rail* annexe de la sorte dans l'espace théâtral une aire de jeu traditionnellement réservée à la danse (et encore, le plus souvent pour s'en détacher ou s'en élancer: rarement pour l'occuper, comme ici) ou, plus récemment, à la performance. L'effort physique des soldats, leur reptation inconfortable sont ici accentués par le format qu'a choisi le photographe pour rendre compte de cette scène. La mince bande rectangulaire les écrase encore davantage, en coupant toute perspective ou point de fuite vers lesquels le regard des soldats pourrait se tendre et attendre quelque salut. La photo, parce qu'elle dérobie tout horizon, ne leur laisse en effet aucune échappatoire: cet exercice restera, comme les autres, sans but, sans finalité. Rien ne viendra le relever ou, c'est la même chose, lui donner sens. La photo traduit ainsi au plus près l'exténuation physique des soldats mais également leur désarroi moral (voir le bras et la main michelangelesques, engloutis par l'ombre).

Peu à peu, sans doute à cause de son angle de prise de vue assez particulier, la photo prend pour moi une autre forme, se déforme. Dans la liberté apparemment arbitraire et subjective de mes associations, «sans rapport», une autre image se lève et se surimpressionne à celle de la photo. Les personnages-soldats s'effacent devant les acteurs, les laissant nus et vulnérables: ceux-ci, étrangement, font figure de suppliciés (du théâtre). Le spectre d'Artaud — Artaud se roulant par terre, se tordant de douleur lors de ses conférences — flotte un instant sur cette scène, puis disparaît.

le rêve de lisa

Curieusement, ces photos sont les seules à faire directement allusion à ce qui était pourtant au «centre» de cette représentation décentrée ou, tout au moins, sa source principale: la figure de Lisa, personnage de *l'Hôtel*



Il était temps que cette femme se lève et que dans cette guerre où le corps même de la femme a disparu sous des vêtements de soldat, que celle-là qui avait sur ses genoux un livre de sagesse fermé et sur son visage, plutôt que la haine, la douleur seule sur son seul visage, il était temps, dis-je, que cette femme se lève.

Et eux ces deux hommes? Sont-ils deux acteurs déconcentrés ou deux personnages soulagés?

De quoi ces deux hommes sont-ils soulagés? De ce dont parlait celui qui en parlait sur la photo dite de l'amitié, la troisième photo?

Cette femme serait donc celle que celui qui attendait attendait?

Une fois de plus, je n'ai que des interrogations et je me dis une fois de plus «peut-être».

(... Voilà que j'angoisse, je ne sais plus quel est l'ordre des images, les photos se sont déplacées; peu importe, je n'ai pas le temps de me demander si tout se passe dans l'ordre... Le spectacle continue.)

(Je ne sais plus ce qui se passe, je ne comprends plus rien. Il doit me manquer une photo. Pourquoi cette femme se retrouve-t-elle seule alors que tous les autres ont succombé? Je ne comprends plus rien et je me demande s'il est encore besoin de sortir de chez soi pour aller au théâtre!)

(...)

... Quelle image terrible... quelle douleur dans la voix de cette femme, quelle révolte mais quel amour aussi...

... La bande sonore se fait de plus en plus présente et au-dessus des corps de ses semblables, j'entends cette femme hurler les dernières paroles de la si belle chanson de Sting: *We share the same biology
Regardless of ideology
What might save us me and you
Is that the Russians love their children too*

Tout comme moi, mon voisin ne se pose plus de questions sur la catharsis ou le théâtre actuel: il suffisait qu'une voix se fasse entendre.

blanc, prise à différents moments de sa vie. On remarquera d'ailleurs que la part du féminin a été considérablement réduite dans les photos retenues par Yves Dubé, reflétant peut-être en cela un trait de la représentation elle-même: j'ai déjà souligné ailleurs¹ ce déplacement majeur, de la première à la seconde version du *work in progress*. Le photographe a peut-être (inconsciemment?) cherché à rééquilibrer le rôle joué par cette séquence du rêve en lui consacrant deux photos, les plus grandes et les plus banalement «belles» de la série. La septième photo — avec son rai de lumière qui frappe par derrière d'un trait mystérieux l'appui-tête du soldat, la noble main posée à plat sur le livre et le visage clos, fripé par le sommeil de la femme, l'expression énigmatique, légèrement ennuyée et vacante des deux soldats qui l'encadrent — est sans contexte l'une des photos les plus réussies du point de vue de sa composition. Voyez par exemple le jeu, en alternance, des mains et des genoux, porteur à lui seul de l'échange sexuel qui n'aura pas lieu effectivement, c'est-à-dire dans la réalité visible, mais qui est peut-être *en train* d'advenir dans le rêve même de Lisa: n'est-ce pas lui qui provoque, tel un ressort secret, le mouvement — à la fois de fuite en avant (on dirait qu'elle va tomber) et d'envol — de la huitième photo où l'on voit Lisa, transfigurée par la lumière qui lui fait une manière de halo, se lever et marcher sur le rail, en boitant sur chacune de ses arêtes dures? Le photographe a eu raison de saisir *deux* fois ce qui semble relever, du moins à première vue, de la même séquence. Car ces photos sont de fait une double photo, une photo dédoublée du même instant. Par cette apparente simultanéité, le photographe fait ainsi apparaître quelque chose d'essentiel: l'intemporalité radicale qui s'attache à toute représentation du rêve. En un quart de seconde, on bascule d'un monde encore réaliste (le cliquetis des rails, la saleté et la fatigue du voyage, le velours râpé des trains italiens, la cigarette qui se consume, le livre refermé qui fait rêver, les corps privés, refermés sur leur quant-à-soi, chacun dans ses pensées intimes) dans un univers onirique, sans limites et sans lieux, où règne, tout-puissant, le fantasme. En un clin d'oeil de l'obturateur, le spectateur-lecteur est passé du sommeil au rêve, il s'est déplacé d'un angle extérieur, objectif et rationnel, vers un autre, intérieur (en fait, les

1. Voir «De psychanalyse et de théâtre. Trois histoires de «cas» », *Jeu* 33, 1984, p. 93 (note 34). N.d.l.r.



frontières dedans/dehors y sont abolies), subjectif et «inconscient» (pour peu que l'on puisse appréhender quelque chose de ce mot). Lecture faite, un fil très mince relie encore ces deux photos qui, porteuses d'une réalité si différente, n'ont plus rien à voir l'une avec l'autre, la première servant tout au plus de support, d'ancrage matériel, à la seconde.

apocalypse

La scène finale du *Rail* est sans doute celle qui véhiculait le mieux – et le plus spectaculairement – l'inquiétante étrangeté de cette production où le spectateur pressentait, derrière l'enchaînement des tableaux et la polyvalence de chaque image qui lui était soumise, le danger potentiel d'une irruption violente qui, surgie d'un coup, aurait rendu l'atmosphère lourdement érotisée (ou la tension thanatographique) de certaines séquences, irrespirable. De cette scène de la fin conjoignant jusqu'au bout l'ambiguïté du désir et de la pulsion de mort, de cette apocalypse qui «infinissait» de façon absolue (et magnifique) le référent principal de ce spectacle – le feu – en brûlant à son tour les acteurs, tombés les bras en croix sur le rail, la photo ne retient que les traces les plus visibles et se révèle, pour la première fois peut-être dans cette série, faible, bien en deçà de l'effet et de l'émotion produits par la représentation. Plus que dans d'autres photos, les bâches couvrant les fauteuils des spectateurs captent notre attention et nous rappellent que nous sommes en répétition: la photo restituée en la figeant une certaine pose de la fin, elle est un peu le canevas ou le squelette de la scène en travail. Même si le photographe cherche à inclure dans son champ de vision la plus grande portion possible de l'espace théâtral (comme s'il essayait en dernière instance de totaliser lui aussi le rail dont il ne peut jamais reproduire, depuis le début, que des tronçons, des parties fragmentées), il est difficile d'imaginer à partir de cette photo ce qu'a été la beauté brute, à la fois enveloppante et terrible, ardente, générée par cette dernière scène.



ginette michaud