

En toute complicité Entretien avec Yves Dubé

Pascal Corriveau

Numéro 37 (4), 1985

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

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27819ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

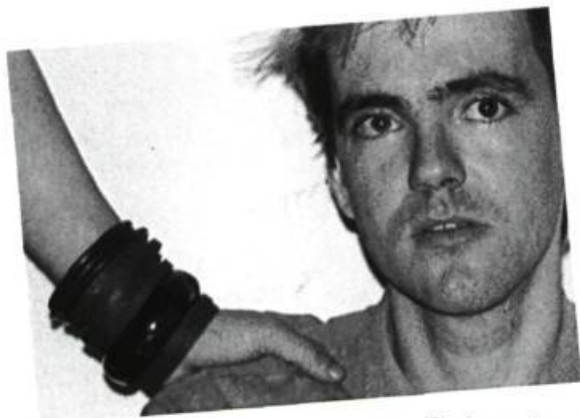
[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Corriveau, P. (1985). En toute complicité : entretien avec Yves Dubé. *Jeu*, (37), 44–50.

en toute complicité

entretien avec yves dubé



Photographe, metteur en scène, comédien, Yves Dubé a une formation pluridisciplinaire en littérature, en arts graphiques, en arts plastiques, en cinéma et en photo. Depuis 1980, il a travaillé comme photographe pour l'Eska-bel, Carbone 14 et Opéra-Fête.

Pascal Corriveau — *En quoi consiste le travail d'un photographe de théâtre?*

Yves Dubé — Je pense que ça consiste avant tout à donner une image pertinente du produit à diffuser; cette image aura le maximum d'impact, incitera tout d'abord les gens à venir voir ce qu'est le spectacle, et sera suffisamment signifiante pour que les gens qui analyseront ou étudieront le spectacle puissent utiliser ces images-là comme références. On se sert des photos de théâtre pour la diffusion en général: autant pour la promotion que comme illustration des articles, des programmes, des affiches.

P.C. — *La photographie de théâtre se réalise-t-elle toujours de la même façon?*

Y.D. — Il y a deux façons de faire. Une photo peut-être prise sur le vif durant les répétitions ou la générale, pendant que les acteurs font leur travail habituel; je gravite alors autour d'eux, je regarde, je photographie des éléments divers du spectacle et de leur travail. Un moment particulier du spectacle peut également être mis en place pour être photographié.

P.C. — *Et qu'est-ce qui motive le choix de cette scène?*

Y.D. — Un consensus. Ça dépend encore des individus impliqués, soit du metteur en scène, du photographe ou encore de la personne qui s'occupe de la promotion et qui veut mettre l'accent sur tel aspect plutôt que sur tel autre. Ça dépend du contexte, des équipes de travail.

P.C. — *Cette photo-là doit-elle constituer la synthèse du spectacle?*

Y.D. — Si c'est pour la promotion, habituellement, on utilise une image plutôt séduisante et qui va donner suffisamment d'informations caractéristiques sur le spectacle pour inciter les gens à venir le voir en ayant déjà une idée de ce à quoi ils peuvent s'attendre.

P.C. — *Qu'est-ce qui est le plus important de représenter: la scénographie, les relations entre les personnages, le jeu d'un acteur en particulier?*

Y.D. — Ça dépend du client. Si j'ai à choisir, je privilégie avant tout la mise en scène, avant l'acteur. Il faut pouvoir présenter une situation qui parle d'elle-même, indépendamment de l'individu qui la provoque.

P.C. — *Si tu photographies l'acteur, que vises-tu le plus à représenter: le visage, le corps?*

Y.D. — Pour un spectacle plus psychologique, ce pourrait être une mimique; si le spectacle porte sur le corps et la chorégraphie, le jeu physique va prévaloir dans la photo aussi; si l'intérêt de la représentation est la scénographie, je chercherai à prendre un plan d'ensemble du décor, à saisir le contexte... La photo visera toujours les points forts que le spectacle veut mettre en évidence. Par exemple, dans *Fiction*, la particularité de la recherche portait sur la scénographie. À mon sens, le gros plan d'un visage aurait été inintéressant. Dans un spectacle comme *le Rail*, la scénographie est importante mais le travail du corps aussi. Un plan d'ensemble s'impose donc, où les acteurs sont vus en pied, et où l'on voit le rail, la terre. Je tente toujours de saisir les particularités d'un spectacle et de les diffuser dans un média qui est tout autre.

P.C. — *Le point de vue que tu recherches, est-ce celui du spectateur (à partir d'un point fixe dans la salle) ou un point de vue varié, plus mobile?*

Y.D. — Je m'accorde la liberté d'exploiter le point de vue qui va donner le maximum d'impact à la scène. Mon travail a même permis à certains metteurs en scène, à un moment donné, de rajuster des choses, parce qu'ils trouvaient ma «perspective» plus intéressante. La photographie fait prendre conscience parfois aux gens de l'image qu'ils portent, image qu'ils ne peuvent pas nécessairement voir lorsqu'ils sont en train de réaliser le spectacle; ils regardent la photo et voient, selon un autre point de vue, ce que ça donne! Cette prise de conscience du spectacle peut influencer les acteurs et les créateurs qui se voient ou qui voient la portée de l'image qu'ils présentent, qu'ils fabriquent, et cela les incite soit à l'accentuer, soit à la transformer un peu. C'est déjà arrivé, même si ça reste exceptionnel. Dans la majorité des cas, la photographie n'influence que peu (ou pas du tout) les metteurs

en scène ou les créateurs. Ceux-ci font un certain travail, poursuivent une certaine démarche, et ne se servent du point de vue du photographe que pour la diffusion. La photographie de théâtre est avant tout utilitaire, il faut bien le dire. Même comme archive, elle constitue une mémoire du travail théâtral. Là-dessus, je dirais que les créateurs sont très exigeants: ils veulent avoir des images très soignées de ce qu'ils ont fait, des images qui portent et qui leur donnent un certain prestige aussi. Une très bonne photographie donne une belle image d'un spectacle; une mauvaise photographie en donne une idée plus ou moins précise.

Un jour, par exemple, *le Rail* ne sera plus représenté. En resteront les écrits et les images, des traces, et non plus *le Rail* lui-même. L'intérêt, c'est que mes photos représentent un point de vue particulier qui pourra différer du souvenir du public.

P.C. — *Est-ce que les objets et le décor, dans la photo, ont beaucoup d'importance?*

Y.D. — Ah oui! Si on reprend le même exemple, il est important, dans les photos, de sentir le rail, de sentir la terre. J'essaie toujours de réaliser des «compositions» qui englobent le plus de choses, le plus d'éléments signifiants. À un moment donné, je vais éliminer des choses, cadrer pour éliminer tel élément, parce qu'il n'est pas suffisamment caractéristique, qu'il est purement décoratif ou qu'il peut encombrer le sens de l'image que je cherche à produire. J'essaie que se dégage de l'image un sens clair et précis, que l'ensemble soit facilement décodable.

P.C. — *La photographie n'est-elle qu'un à-côté du théâtre?*

Y.D. — À moins d'un spectacle particulier ou d'une certaine recherche dans ce sens-là, la photographie de théâtre ne fait pas partie d'une production de théâtre. La publicité, l'administration et la photographie sont des activités qui encerclent le produit et qui le servent.

P.C. — *Est-ce que tu sens des tendances, des modes, dans la photographie de théâtre?*

Y.D. — J'ai pu sentir longtemps que la photographie était consacrée à l'acteur, à la tête. Comme le théâtre d'ailleurs! Mais le théâtre devient un produit qui consacre de moins en moins de vedettes, dans le «jeune théâtre» du moins (que je préférerais appeler le théâtre plus moderne, plus contemporain tout simplement). La volonté existe de réaliser un produit global (où l'accent ne reposerait pas sur un aspect particulier), d'éviter de faire uniquement du théâtre d'acteur. Le théâtre se dégage de la littérature: ses composantes s'équilibrent.

P.C. — *À quelles difficultés le photographe de théâtre est-il confronté?*

Y.D. — La photographie est un média très exigeant en soi, requérant des conditions précises pour un rendement maximal. Mais voilà, on fait des photographies dans un contexte (celui du théâtre) qui diffère de bien d'autres. Ni la lumière ni le contexte ne sont adéquats: les acteurs qui travaillent comme en représentation ne posent pas pour le photographe. À mon sens, une photographie de théâtre ne peut donc pas être un objet «abouti», à moins que la photographie ne soit faite à partir d'un spectacle, c'est-à-dire que des éléments du spectacle soient repris en studio, et

photographiés hors contexte, comme pouvait le faire Max Waldman, entre autres, en danse et en théâtre. Le contexte où je travaille est *live*: je travaille en «représentation». Il faut donc que je m'adapte aux conditions que ça suppose: très peu d'éclairage à un moment donné, ou une lumière trop contrastée à un autre moment, et des gens qui sont là pour répéter, pas pour être photographiés, ce qui empêche les photographies d'être techniquement au point même si elles restent intéressantes et ont une certaine qualité esthétique. Une belle photo de théâtre diffère de ce qu'on attend souvent des normes établies d'une «belle photographie».

P.C. — *Est-ce que tu subis l'influence d'autres photographes?*

Y.D. — Pas vraiment. Comme je ne me considère pas véritablement comme un photographe, je ne suis d'ailleurs pas au courant de tout ce qui se fait. Je vois des photos que je trouve belles et dont j'apprécie la qualité (je sais y retracer le travail



L'Homme rouge, spectacle de Carbone 14, conçu et interprété par Gilles Maheu. Photo: Yves Dubé.



«Un jour [...] *le Rail* ne sera plus représenté. En resteront les écrits et les images, des traces, et non plus *le Rail* lui-même. L'intérêt, c'est que mes photos représentent un point de vue particulier qui pourra différer du souvenir du public.» Photo: Yves Dubé.

du photographe). Mais je n'ai pas une grande culture en photographie et je n'ai pas l'intention de la développer.

P.C. — *Mais dans ta pratique, as-tu développé un style propre, qui te différencie d'un autre photographe, par exemple?*

Y.D. — Oui, je pense qu'une de mes caractéristiques, c'est d'arriver à faire des photographies là où à peu près personne ne veut en faire, dans des conditions absolument impossibles. Par exemple, je peux faire des photos dans une salle éclairée par deux ampoules de 25 watts, où l'on ne voit rien. Je le fais quand même. Je développe mes films pendant trois heures et j'arrive à des résultats intéressants.

Et puis, je ne regarde pas un spectacle vraiment comme un photographe, au départ. Le photographe regarde souvent un spectacle d'un point de vue technique. Moi, je ne me préoccupe pas de ça. J'observe les scènes, je repère ce qui visuellement m'intéresse, je détermine de quelle façon je pourrai rendre compte du spectacle pour que ça ait un maximum d'impact.

Que la photographie ait un grain gros comme le poing, ça ne me dérange pas, ni qu'elle n'ait pas une bonne échelle de gris. C'est l'impact visuel qu'elle peut avoir qui m'intéresse. C'est à partir de là que j'essaie d'atteindre un maximum de qualité. Je ne me gêne pas pour «détériorer» les photos: je pourrais choisir une photo techniquement moins bonne qu'une autre, mais possédant plus d'intensité dramatique. Mon respect du média s'arrête là.

Mon approche n'est donc pas une approche de photographe, mais d'homme de théâtre qui regarde le produit d'un groupe d'individus et qui adopte un certain point de vue. Je regarde le spectacle à ma façon et j'essaie de mettre en relief les choses qui me séduisent et me plaisent. C'est pour cette raison que je limite mes interventions, en tant que photographe de théâtre, à des groupes ou à des produits que j'aime. Je ne photographie pas n'importe quoi. À partir du moment où j'aime un produit, je suis disponible: je fais preuve d'imagination et d'une certaine sensibilité artistique. S'il a moins d'intérêt pour moi, je le regarde plus froidement: mon approche n'est alors que purement technique. Je photographie, bien sûr, ce qui me semble le plus particulier au spectacle, mais sans vouloir de mon côté faire oeuvre d'art. Ça fait partie de mes limites: je n'ai pas le génie nécessaire pour voir la beauté en toute chose.

P.C. — *Pourrais-tu dire quelques mots des photos que tu nous présentes?*

Y.D. — Cette photo du *Rail* est un «cadeau»: un de ces moments que l'on ne voit pas venir... Les acteurs se déplaçaient rapidement dans l'espace, je courais autant qu'eux. Elle représente le summum d'une scène et, en plus, le moment où le faisceau lumineux est passé, pendant une fraction de seconde, sur le visage de l'acteur; celui-ci a réagi à la lumière à ce moment précis. Je ne sais si les spectateurs ont vu cette scène telle quelle; ça devait être différent d'une représentation à l'autre. L'impact visuel de cette photo fait comprendre, saisir ce qui se passait, même si l'on n'a pas vu le spectacle: elle constitue une belle synthèse de la scène, du jeu dramatique et des jeux d'éclairage.

Elle résume bien l'un des deux aspects de mon travail de photographe de théâtre:



101, d'après 1984 de George Orwell. «Photographier non pas la mort mais quelqu'un en train de mourir.»
Photo: Yves Dubé.

l'approche «extérieure» du spectacle. Quand on me demande de photographier un produit théâtral déjà «fini», je me trouve face à lui, extérieur à lui. Il me faut le rendre le mieux possible, et cela suppose qu'il me faut bien comprendre ce que font les gens avec qui je travaille alors.

Ce que j'appellerais mon approche «intérieure» du théâtre, c'est quand je prépare le matériel *pour la scène*, non pas «à côté» du théâtre... Par exemple, cette photo de *101* (d'après *1984* de George Orwell) était intégrée au spectacle. Je l'aime surtout pour les souvenirs auxquels elle est liée. Nous étions dans une chambre froide de cafétéria, en train de préparer des photos qui devaient s'intégrer au spectacle. Dans la salle d'à côté, des comédiens répétaient une autre pièce. Nous faisons très attention pour qu'ils ne se rendent pas compte de notre travail, que nous trouvions presque subversif: notre rapport au théâtre différait totalement du leur. Nous devions photographier non pas la mort mais quelqu'un en train de mourir. Le lieu même et notre façon de faire accentuaient le réalisme de la scène. Nous nous trouvions à cent lieues de la fiction, dans l'intolérable.

propos recueillis par **pascal corriveau**
mise en forme de l'entretien: **pascal corriveau**,
avec l'assistance de **lorraine camerlain**