

*La Photographie de scène en France. Art, document, média.
Des Années folles à nos jours. Capter l'invisible*

Magazine Review : Issue 284 of the *Revue d'histoire du théâtre*, issue editor Arnaud Rykner, Trimester 3, 2019. *Stage Photography in France. Art, Document, Media. From the Années folles to Our Times. How to Catch the Invisible.*



Le numéro 284 de la *Revue d'histoire du théâtre*, coordonné par Arnaud Rykner, est consacré à une problématique qui a longuement suscité l'intérêt des spécialistes contemporains du théâtre : *La Photographie de scène en France*. Il aborde, dans la continuité du numéro précédent (consacré aux débuts de cette forme particulière d'art dans la culture française), le développement de ce domaine artistique à partir des années folles et jusqu'à nos jours.

En effet, le premier volume de ce groupement thématique avait traité du commencement difficile de cette pratique culturelle, minée par « des défis techniques et artistiques »¹, en abordant des sujets comme *Photographie de scène. Fiabilité et théâtralité des images* (Renzo Guardenti), *Quand la photographie de scène masque l'innovation scénique. Le problème du « réalisme photographique » d'André Antoine* (Mireille Losco-Lena) ou *L'Éclairage artificiel sur scène (1891-1914). Henri Mairet, la « Nouvelle Photographie » et la valorisation de la mise en scène* (Elizabeth Emery). Le second volume ouvre également des pistes de réflexion prometteuses sur l'évolution chronologique de la photographie de scène, marquée par de nombreuses découvertes scientifiques au fil de nombreuses mutations esthétiques.

Le premier article, intitulé *Entre virtualité et actualité. La photographie de scène dans l'entre-deux-guerres. L'exemple des studios Henri Manuel et Manuel Frères*, pose le problème du « poly-sémantisme » de la photographie de scène, en prenant pour échantillon les clichés réalisés dans les studios Henri Manuel et Manuel Frères, pendant l'entre-deux-guerres. La thèse que l'auteure entend soutenir dans cette investigation du domaine de l'image scénique, c'est la capacité de la photographie de scène de surprendre, de manière fidèle, l'essence de l'œuvre dramatique représentée, en lui dévoilant, en même temps, de nouvelles virtualités.

L'étude de Cyrielle Dodet, *Perdre le théâtre de vue pour photographier la scène. Sur quelques reportages photographiques de mises en scène, des années 1950 aux années 1980*, se propose de montrer, à partir des reportages photographiques réalisés entre 1950 et 1980 par Agnès Varda, Roger Pic et Claude Bricage, la manière dont la photographie de scène parvient, au fil des décennies, à excéder la question de la représentation dramatique, pour s'intéresser au lieu scénique en tant qu'objet esthétique autonome, comme une réalité méritant d'être saisie pour elle-même, indépendamment de l'œuvre qu'elle accueille.

¹ Arnaud Rykner, « Introduction », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 284 (2019), 7.

Pour sa part c'est à la question récurrente de la subjectivité de la perception photographique que Julie Noirot revient dans son article intitulé *De la photographie de mise en scène à la photographie comme mise en scène. L'exemple de Claude Bricage*. Pour elle, les photos de mises en scène dramatiques telles que Bricage les cadre, les éclaire et les prélève dans le continuum de la scénographie affichent la revendication de la subjectivité du choix et de l'objectivité du travail spécifique de son art qui n'entend pas, tout simplement, refléter celui du scénographe ou du comédien mais opérer une intervention, une composition et une interprétation de la réalité qui lui sert de support, de tremplin, plutôt que de but ou de fin. Ce renversement copernicien s'effectue dans le contexte de la mutation essentielle de la vision esthétique, caractéristique des années soixante, qui révèle dans la photographie un art à part entière et pas seulement une activité de documentation et d'archives. Julie Noirot replace ainsi ses analyses de la pratique de Bricage dans le contexte plus large de l'art contemporain de l'image, qui s'appuie sur les « intrusions » subjectives du photographe pour lui accorder un statut de créateur d'images à part entière, comme le peintre ou le sculpteur.

Réciproquement, Maëlle Puéchoultres analyse, dans « *C'était la dernière illusion* ». *Le Mahâbhârata de Peter Brook sous le regard de Pablo Reinoso. Entre photographie, théâtre et sculpture*, une figure fondamentale des années quatre-vingts, le photographe Reinoso, chargé à l'époque de photographier le spectacle de Brook tiré de la fameuse épopée indienne. La rédactrice de l'article s'attache à montrer la manière originale dont Reinoso, journaliste à la revue *Théâtre en Europe* et passionné lui-même par la sculpture et les installations publiques, a photographié le spectacle monté par Peter Brook, en 1985, à Avignon, « dans les carrières de Boulbon, en un cycle de trois pièces séparées, regroupées en intégrale à l'occasion de trois nuits complètes. »² Son analyse montre comment le photographe parvient à faire ressortir le caractère exceptionnel et singulier de ces représentations dans un lieu transformé pour la première fois en cadre pour une représentation dramatique qui parvenait de la sorte à respecter la spécificité de l'imaginaire propre à l'épopée indienne.

² Maëlle Puéchoultres, « "C'était la dernière illusion". Le *Mahâbhârata* de Peter Brook sous le regard de Pablo Reinoso. Entre photographie, théâtre et sculpture », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 284 (2019), 67.

Ensuite, c'est Elise Van Haesebroeck qui propose une étude de *La photographie de scène, médium de l'Invisible*. Son article est centré sur les spectacles de Claude Régy, caractérisés par le silence et l'immobilité. L'analyse essaye d'établir comment la photographie de scène peut surmonter le défi d'un spectacle qui la concurrence dans son principe même, puisqu'elle aussi, par nature, consiste à transfigurer la réalité en image muette et statique. Ce défi, les photographies des spectacles de Régy prises entre 2005 et 2016 par Mario Del Curto, Brigitte Enguérand, Michel Jacquelin et Pascal Victor l'ont relevé en se montrant capables de révéler certains aspects de ces moments dramatiques que l'œil du spectateur ne pouvait enregistrer, certains détails par exemple de la corporéité des acteurs travaillée par la lumière de scène, que le cadrage étroit de l'objectif restitue en se faisant un véritable « médium de l'invisible » : ce qui rejoint et prolonge par d'autres moyens l'ambition qui anime Régy de scruter l'invisible par la décomposition du continuum temporel et spatial en fragments d'une instantanéité fugace sous l'apparence illusoire de l'immobilité et du temps arrêté. L'art photographique devient alors une sorte de focalisation de l'ambition dramatique qu'il prolonge et réoriente par le passage d'un langage artistique à un autre, d'égale dignité.

C'est justement l'objet du dernier article du recueil, *Pas de côté*, signé par Yannick Butel. À partir de quatre photos choisies comme échantillons (œuvres d'Agnès Varda, Ruth Walz, Claude Bricage et Yannick Butel lui-même), ce dernier montre que c'est justement par la voie du détail que se révèle le mieux la superposition entre « imagination créatrice » et « imagination réceptrice » opérée par la photographie de spectacle dramatique : de même que le spectateur, en s'emparant de la découpe opérée dans le réel par la mise en scène, construit sa propre saisie de la scène en se faisant à son tour scénographe par sa perception sélective, subjective et herméneutique ; de même, le photographe, en restituant le spectacle selon un cadrage et une découpe temporelle qui sélectionne dans cette totalité une image au statut de « détail », opère une saisie créatrice dont l'image s'offrira à son tour comme exercice d'appropriation créatrice par l'œil de celui qui la contempera : c'est ainsi que « regarder une photo nous inscrit dans un double mouvement qui tend d'une part à saisir, circonscrire, arraisonner, et d'autre part à inventer, divaguer, rêver »³ – et à donner à rêver. En ce sens, l'art photographique, en ce qu'il « repose sur le

³ Yannick Butel, « Pas de côté », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 284 (2019), 121.

principe de dissimultanéité », de la superposition décalée entre les découpes et les (re)saisies de ces découpes, révèle dans la temporalité brève du transfert qu'il opère entre deux perceptions une structuration fondamentale de notre système perceptif : la tension entre la mémoire, qui suscite l'appétit du même, et la découverte, qui tend l'esprit vers l'accueil du nouveau. La photo révèle dans l'expérience localisée de ce minuscule conflit temporel « la coexistence, chez le sujet, d'un esprit archaïque aux tics ancestraux qui, lorsqu'ils croisent les formes contemporaines de la pensée, viennent la concurrencer au moment de la délibération. »⁴

Enfin, dans la section *Varia*, Antoni Ramon, Juan Ignacio Prieto et Iván Alcázar mettent en valeur, dans *Les cités du théâtre. Des acteurs de rénovation urbaine et des « espaces autres »*, le syntagme fondamental de « cité du théâtre » inventé par Giorgio Strehler et matérialisé par la fondation de la *Città del Teatro* du *Piccolo Teatro d'Arte*, à Milan. Les auteurs suggèrent d'analyser comment ce concept pourrait être appliqué à des structures développées dans d'autres métropoles : le *Lincoln Center* à New York, *La Ciutat del Teatre* à Barcelone ou la Cartoucherie de Vincennes à Paris. Leur démarche interprétative vise les connexions entre la géographie macrocosmique des villes et la géographie microcosmique du théâtre, afin de vérifier si ces centres culturels symboliques exercent une certaine influence sur les villes qui les accueillent ou si, au contraire, elles s'enkystent comme des enclaves indépendantes à l'intérieur de ces grandes métropoles.

Ce collectif aux approches variées a finalement le grand mérite de poser à travers une pratique, celle de la photographie de scène, qu'on pourrait croire limitée à sa valeur mémorielle, documentaire et testimoniale, l'éternelle articulation de l'activité dramatique entre la durée figée du texte et l'instantanéité toujours renouvelée de la performance : comme le texte dramatique, la photo fige et archive le potentiel d'ouverture, de perpétuel renouveau, de diversité sans limite que révèle la mise en scène (au sens propre, celui d'une réalisation scénique du texte). Ce que montrent de manière variée mais convergente les études ici réunies, c'est que la photographie, assimilable au texte dramatique, parce qu'elle est comme lui une archive figée, recèle tout autant que lui une puissance de création, de signification,

⁴ Yannick Butel, « Pas de côté », 121.

MARIUS POPA

d'interprétation, de transmutation spatio-temporelle : la photo d'un spectacle est aussi le spectacle d'une photo. Enfin, les réflexions stimulantes réunies dans ce collectif inviteraient à élargir le champ d'analyse au film ou à la prise télévisuelle du spectacle vivant. Alors se révélerait une dimension que le collectif n'aborde malheureusement que de biais et très partiellement : la répercussion inconsciente ou assumée de ces divers modes « d'enregistrement » ou de restitution (partielle) des spectacles, depuis la photo jusqu'à la retransmission directe, sur leur conception et leur réalisation, autrement dit sur l'art dramatique et scénique contemporain.

MARIUS POPA

Associate Assistant Ph.D., Babeş-Bolyai University
popaamarius@gmail.com