Le voile de l'image ou le silence des siècles

Éric Vautrin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/731>

DOI : 10.4000/doublejeu.731

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012

Pagination : 11-18

ISBN : 978-2-84133-424-7

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Éric Vautrin, « Le voile de l'image ou le silence des siècles », *Double jeu* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 29 juin 2018, consulté le 30 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/731> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.731>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LE VOILE DE L'IMAGE OU LE SILENCE DES SIÈCLES

En 1984, les éditions Liko font paraître un singulier livre de photographies intitulé *Treatt-Chéreau*¹. L'ouvrage regroupe cent soixante images des spectacles de Patrice Chéreau, de *L'affaire de la rue de Lourcine* en 1966 à *Peer Gynt* en 1981, réalisées par le photographe Nicolas Treatt. Pour autant, le livre ne porte pas sur le théâtre de Patrice Chéreau : le photographe prévient en ouverture qu'il a fait un livre pour et sur lui-même – le théâtre est ici un prétexte à l'œuvre photographique. Ainsi l'ouvrage, malgré son aspect documentaire, ne relève ni d'un témoignage ni d'une collaboration. Sa mise en page le dit assez : les images occupent toute la page, les noms des acteurs photographiés et les spectacles de Chéreau ne sont listés qu'en fin d'ouvrage et les titres des spectacles, ainsi que quelques documents qui s'y rapportent, égrènent le livre sans l'organiser tout à fait² ; enfin, les quelques textes présents dans l'ouvrage renvoient pour une part aux spectacles – ce sont des textes de Chéreau sur les spectacles datant de l'époque de leur création et semblant s'adresser à leurs spectateurs, et des témoignages de collaborateurs (Vincent, Boulez), d'acteurs (Desarthe, Casarès, Bourdil, Piccoli, Léotard) ou de critiques (Sandier, Stricker) – pour une autre part, de façon plus ou moins énigmatique, à la conception de l'art et de la photographie de Nicolas Treatt (en ouverture, une mystérieuse lettre et un extrait d'entretien de Fellini³ sur la création et l'acteur ; en conclusion, un

-
1. Nicolas Treatt, *Treatt-Chéreau*, Paris, Liko, 1984. Les références de pages données dans le texte sont à cette édition.
 2. Ainsi il n'y a pas de table des matières permettant de retrouver les textes, mais une seule « table des illustrations » identifiant les spectacles et les acteurs à l'image.
 3. Voir l'extrait d'un entretien avec Fellini (non titré), in Nicolas Treatt, *Treatt-Chéreau*, p. 10-11 : le cinéaste italien revient sur « le personnage qui doit coïncider avec l'acteur », la plasticité de l'art primant sur le drame et l'affirmation de sa liberté de création indépendante de tout style. Cet extrait d'entretien, qui n'est ni introduit ni commenté dans l'ouvrage de Treatt, semble pouvoir renvoyer autant à Treatt qu'à Chéreau sans pouvoir

texte de Treatt, un hommage de Daniel Depland). Tout semble fait pour que le livre puisse se parcourir comme un document de ce que Treatt retient de Chéreau ou comme une méditation de Treatt sur la photographie et le théâtre, en tout cas comme une approche libre du théâtre de Chéreau. Le photographe n'a cependant fait aucun autre ouvrage monographique de la sorte, alors même qu'il a photographié intensément la scène parisienne de la seconde moitié du XX^e siècle. L'hypothèse sera ici qu'il ne s'agit pas d'une rencontre d'hommes, mais d'esthétiques, se retrouvant dans une même conception de l'image.

En quelque sorte Treatt, le photographe, trouve en Chéreau, le metteur en scène, l'assistant idéal pour réaliser ce qu'il cherche en photographie. L'affirmation est bien sûr abusive, mais pas totalement fausse : Treatt déclare en effet à l'envi qu'il fait de la photographie de théâtre parce qu'il est paresseux et qu'au théâtre tout est préparé – acteurs, poses, lumières, maquillages, décors... Le texte ne l'intéresse pas⁴ : il est d'ailleurs connu comme un photographe de visages – il gagnera longtemps sa vie en vendant des portraits aux acteurs, plus rarement à la presse. C'est aussi le photographe des premières prises de vue sur le vif, sans pose figée des acteurs ; il cherche à saisir des expressions qui passent comme les nuages, son autre thème de prédilection. Ainsi le photographe revendique-t-il un regard subjectif sur le théâtre⁵. Ses cadres, centrés sur les visages, ne cherchent pas à « rendre » le spectacle, mais en « découpe[nt] des plans à son gré », s'attendant à ce que la photographie de théâtre « pren[ne] son autonomie [...], [ses] significations dev[enant] multiples ».

La liberté du photographe devant les mises en scène amène à s'interroger sur les raisons qui rapprochèrent ce photographe de ces scènes au point de leur témoigner son attachement par ce livre. Il s'agit alors de découvrir quelle conception de l'image et de l'art partagent Chéreau et Treatt – et c'est alors un moyen, pour un chercheur trop jeune pour avoir vu les spectacles en question, de commenter ce qui lui donne accès à ce théâtre passé.

correspondre pourtant ni à l'un ni à l'autre. Placé en ouverture, il participe à l'annulation de toute dimension documentaire ou monographique de l'ouvrage pour en faire un peu plus qu'un essai et un peu moins qu'un manifeste ou un art poétique, tout en relevant un peu des trois.

4. Voir Nicolas Treatt, texte non titré, *Treatt-Chéreau*, p. 202 : « Le texte n'influence en rien mon travail. La pièce est vécue comme une suite de séquences de cinéma muet ». Les citations suivantes sont tirées du même texte.
5. En ouverture de l'ouvrage de photographies Nicolas Treatt, *Photographies de 1953 à 1983*, Paris, Paris audiovisuel, 1984 (non paginé), Jean-Louis Barrault écrit : « [Treatt] nous paraît le plus proche de nous... gens de théâtre ! », et plus loin : « Treatt n'est pas un objectif, c'est un œil ». Jean-Pierre Vincent, « Le révélateur », in *Treatt-Chéreau*, p. 26, écrit : « Les images de Treatt nous ont permis d'objectiver notre travail scénique, non parce qu'elles étaient objectives, mais justement par leur haute subjectivité ».

DÉCOUVERTE

En feuilletant le livre à la recherche du théâtre de Chéreau, alors à rebours du projet du livre, la première chose qui apparaît est sans doute l'évolution formelle des mises en scène. Une première époque semble marquée par des décors précaires et des visages très marqués, souvent maquillés. Ce sont les corps, et singulièrement les groupes, qui font l'action. Le blanc domine et les visages témoignent de l'inquiétude, de la stupéfaction, de la perplexité, plus rarement de la colère. Les titres des spectacles renvoient d'ailleurs à des enjeux collectifs (*L'intervention*, *L'affaire de la rue de Lourcine*, *Le prix de la révolte au marché noir...*).

Dans une seconde partie, qui commence avec les images du *Massacre à Paris* et *Lear*, les décors deviennent très présents, hiératiques, encadrant l'image. La pénombre remplace le blanc. Les êtres esseulés priment sur les groupes ou les couples, et ils semblent pris dans des espaces trop grands pour eux. Les visages sont davantage exaltés ou tendent au contraire vers le doute ou l'introspection. Les groupes deviennent des foules – et les titres renvoient à des romans individuels (De *Dom Juan* ou *Splendeur et mort de Joaquín Murieta* à *Peer Gynt*).

Bien sûr, nous retrouvons ainsi une évolution connue du théâtre de Chéreau : de l'aventure collective à l'itinéraire affirmé d'un individu tourmenté ; du laboratoire inventif dans l'héritage de Brecht décrit par Jean-Pierre Vincent dans l'ouvrage⁶, à l'affirmation d'une œuvre ; de Sartrouville à l'exil italien puis à la direction du Théâtre national populaire (TNP) ; des créations collectives aux collaborations avec Peduzzi et, d'une autre façon, avec Boulez, qui marquent le vrai tournant esthétique, dans les années 1972-1973, très sensible dans l'ouvrage de Treatt. La lecture de cet ouvrage se fait alors d'une façon chronologique, historique.

EN DÉSORDRE

Une attention plus libre aux photographies, encouragée par la composition de l'ouvrage sans légende, fait bientôt découvrir d'autres paradigmes qui tiennent autant à l'esthétique propre à Chéreau qu'à ce que Treatt en retient. Par exemple, les espaces, les groupes et les visages apparaissent comme trois ensembles récurrents et structurants.

6. Voir Jean-Pierre Vincent, « Le révélateur », p. 26 : « Nous étions, comme on dit, une bande de jeunes. Au milieu de nous, surdoué du théâtre, vorace et inquiet, Patrice. Nous héritions. [...] La sagacité de Brecht, qui avait alors bien peu d'adeptes en France, nous servait de levier d'Archimède. [...] Et nous cherchions ensemble un nouveau style de jeu, version française ».

Les espaces. C'est un premier point commun entre cette photographie et ce théâtre : les espaces sont pour la plupart sans point de fuite ; tout se joue là, devant, l'arrière est dans la pénombre ou plus rarement dans la lumière vive, masqué par des voiles ou de la fumée, quelque fois symbolisé par un paysage ou un ciel qui s'étalent sans perspective. Treatt retrouve techniquement, si l'on peut dire, cette caractéristique scénographique, en photographiant comme à son habitude avec une faible profondeur de champ qui lui permet de faire ressortir les corps ou les visages. Ainsi, par exemple, un personnage se détache d'un bout de décor, de la cour d'un palais ou d'un terrain vague, renforçant l'impression de sa solitude ou devenant le *punctum* inattendu de l'image. D'une savante composition scénique, la photographie reconstitue, à sa façon, un cadre et un agencement structuré, en composant à son tour et grâce à elle une image dense et rythmée, particulièrement construite. Mais l'œil et le savoir-faire de Treatt ne trouvent pas seulement de quoi se nourrir avec les scénographies et autres ordonnances physiques : les lumières, ainsi que les qualités plastiques des costumes et des objets, apparaissent attentivement choisies et diversifiées, offrant au photographe une palette de nuances et de textures étendue⁷.

Les groupes apparaissent, dans l'ensemble de l'album, comme des éléments de composition structurants⁸ – des groupes de visages et de regards particulièrement organisés, offerts par Chéreau à l'objectif de Treatt. Leurs références communes à la peinture sont alors évidentes : entre autres, ce serait Jacques-Louis David, par les compositions rythmées, symétriques, élancées, des perspectives planes, et une image largement composée au premier plan par une action qui entraîne l'ensemble des présents. Mais surtout la peinture italienne, avec du Caravage parfois – à commencer par l'image de couverture –, par des silhouettes taillées par la lumière, des espaces contrastés ou les regards des protagonistes qui conduisent la découverte de l'image ; ou du Géricault, dans la tension dramatique des figures, l'expressivité des visages, les compositions tendues ou inattendues. Des compositions, finalement, teintées de classicisme, avec des arrière-plans qui existent peu et des architectures qui soulignent les postures.

Ces groupes sont à détailler : chaque visage compte, chaque expression se distingue. Les réactions à *ce qui arrive*, car résolument il arrive quelque chose tant la tension semble souvent vive, sont multiples et diverses même si elles sont portées par un même élan, un même emportement, et les

-
7. Lumières et textures permettent au photographe-artisan, qui développait lui-même ses clichés, d'exprimer toute la richesse de son savoir-faire à travers une large gamme de gris – c'est d'ailleurs une de ses marques de fabrique.
 8. Même si leur importance semble évoluer, passant peu à peu au second plan, celui des spectateurs ou des témoins.

contrepoints à l'intérieur du groupe paraissent singulièrement maîtrisés, traduisant de multiples hésitations, fougues ou retraits à l'intérieur de l'inertie collective. Treatt, suivant Chéreau, donne une place singulière à celui qui regarde ou écoute – technique du contrepoint dramatique empruntée aux peintres, pour l'un et l'autre.

Enfin, en opposition formelle avec les groupes : les portraits. Treatt se focalise rarement sur le héros en pleine action, mais prête davantage attention au témoin, à celui qui, l'espace d'un instant, doute de sa destinée ou à celui qui refuse de tout son être ce qui arrive – qu'il s'agisse du muet retiré en lui-même (Desarthe dans *Lear*, p. 103) ou du crieur silencieux dont le trop-plein de paroles viendra emplir la photographie (Loleh Bellon dans *Le massacre à Paris*, p. 75). Regards perdus dans le tourment intérieur (Aufort et Vincent dans *Le prix de la révolte au marché noir*, p. 55), ou au contraire exaltation fulgurante et corps saisis par une énergie qui les emporte, le visage déformé par l'émotion (Foucher dans *Le prix de la révolte au marché noir*, p. 61; Planchon dans *Le massacre à Paris*, p. 71). Dans les deux cas, ils semblent regarder au-delà des apparences et du présent. Treatt retient ces instants où le lien entre l'intériorité et l'espace alentour (ou le monde dans son ensemble) est brisé ou incertain – et cet autour prend la forme d'une architecture (portrait de Chéreau dans *Toller*, p. 91), d'un paysage ou d'un ciel (François Simon dans *Loin d'Hagondage*, p. 107), d'un théâtre (Véronique Silver dans *La dispute*, p. 117) ou d'une action qu'on ne fait, à l'image, que deviner. Le corps, et singulièrement le visage, semblent alors des membranes fragiles qui séparent deux espaces contradictoires et inconciliables, le monde et soi⁹.

En s'attachant à l'instant du retrait ou du cri, Treatt choisit de montrer le personnage lorsque l'opposition entre ce qui arrive et *une part* de lui-même se fait la plus évidente, la plus sensible. Alors *quelque chose* – de l'image, du drame, du théâtre – se tait pour laisser la place à un temps suspendu, comme arrêté. C'est le temps du doute et du désir, de la mélancolie ou de la révolte qui fait relativiser les affaires courantes. Ce temps suspendu nie l'histoire et ses progressions et renvoie à ce qui agit en l'être depuis toujours, ses quêtes et ses refus, par-delà les situations particulières. Le présent devient élastique et le jeu de l'acteur renvoie à mille situations semblables, rappelant des situations et des représentations humaines revenues des âges de l'histoire.

9. « Différences entre deux mondes – celui où l'on voit, celui où l'on touche », écrit Anne-Françoise Benhamou pour décrire ces deux espaces dont la contradiction est alors singulièrement sensible ; Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau : la chair du visible », in *La scène et les images*, Béatrice Picon-Vallin (dir.), Paris, CNRS éd. (Arts du spectacle), 2001, p. 359.

CONTRE LA RESTITUTION

Ainsi les images de Treatt permettent-elles peu de reconstituer comment tel ou tel personnage de théâtre a été traité par le metteur en scène, et le photographe peut en effet porter peu d'attention au texte. Ses photographies vont davantage faire apparaître ce qui, dans l'interprétation, rappelle ou retrouve des situations ou des représentations autres, ressorties de l'histoire socio-politique et les figurations que l'art en a données. On dira peut-être que c'est toujours le cas, quel que soit le photographe ; mais ce qui caractérise l'art de Treatt, c'est peut-être d'ignorer radicalement toute reconstitution d'une situation de théâtre par la photographie pour privilégier cet instant fugace où le temps – l'histoire, le drame, l'action – semble arrêter son cours pour laisser surgir autre chose, un temps sans pulsation fait d'attente ou de refus.

L'image de Treatt n'est pas une image qui restitue ; c'est une image qui accompagne et prolonge le théâtre dans la photographie. Elle donne la sensation de capter avec une précision et une sensibilité mystérieuses l'éclat fragile des éphémères arts du théâtre et de l'acteur, saisis sur le vif et comme à l'improviste ; mais c'est pour faire apparaître autre chose, l'instant où le masque se déchire, où *quelque chose* se dévoile et se manifeste derrière le jeu, le masque, l'image – *quelque chose* qui appartiendrait en propre au comédien, semble penser Treatt¹⁰. Le photographe retrouve Chéreau dans cette attention au passage ou au dévoilement, qui a la valeur d'une initiation ou d'un secret – instant où ce que ne peut pas dire un personnage se révèle, secret du rapport d'un acteur à son personnage qui se superposent alors.

Ici se noue le « point de rencontre de l'espace scénique et de la photographie »¹¹ dont l'annonce ouvre l'ouvrage : lorsque, par la grâce de l'émotion, la forme plastique « [crée] dans la surface du visible un appel à la profondeur »¹² et fait traverser à l'esprit humain le silence des siècles – un silence fait de prières et de peintures, de folie et de libertinage, de volonté et d'abandon. Chéreau trouve ce présent hors du temps, ce temps des profondeurs, dans un théâtre à l'académisme séculier et aux références historiques et artistiques nombreuses et librement réinterprétées, peuplé d'êtres poussés à l'exaltation ou à la mélancolie. Treatt l'accompagne par ses compositions soignées, ses contrastes maîtrisés et son attention à cet

10. « L'ambiguïté du rapport du comédien à son personnage et à son identité quotidienne, certains sentiments qu'il croit styliser en attitudes de scène, ou outrer dans son jeu théâtral, traduisent mieux sa personnalité profonde qu'une photo prise en studio » ; Nicolas Treatt, cité par Chantal Meyer-Plantureux, *La photographie de théâtre ou la mémoire de l'éphémère*, Paris, Paris audiovisuel, 1992, p. 83.

11. Texte non signé, non titré, in *Treatt-Chéreau*, p. 7.

12. Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau : la chair du visible », p. 351.

instant tenu de l'exaltation ou, au contraire, de l'introspection où l'acteur semble apparaître sous les traits de son personnage.

Alors la « durée interrompue » de la photographie « devient pathétique »¹³ et semble au plus proche du tragique ou de la gravité qui, sans doute, habitent ces scènes. Si les images de Treatt semblent si proches du théâtre de Chéreau, c'est sans doute grâce à leur attention commune à la forme visuelle savamment composée – empreinte chez l'un et l'autre d'une libre appropriation des références – derrière laquelle semble gronder la gravité des temps.

PAR D'AUTRES CHEMINS

Le *Treatt-Chéreau*, par l'ambiguïté de sa composition – ni vraiment livre de l'un, ni vraiment livre sur l'autre – autorise d'autres chemins de traverse. Les compagnonnages d'une œuvre théâtrale, par exemple, se révèlent ici librement et croisent ceux, aussi divers, d'une œuvre photographique – le livre est d'ailleurs dédié aux acteurs et aux « amis »¹⁴. Les textes de ces « amis » tentent de dire, par le témoignage de leur admiration, ce qui d'une œuvre échappe à sa forme et à l'évidence et ouvre sur une émotion qui est toujours déjà autre chose – la marque du désir pour certains (Sandier), de la parole ou des ombres pour d'autres (Chéreau, Banu), de l'attente d'une révélation (Fellini) ou du temps pour d'autres encore (Depland).

Ces textes, dont la disparité ne surprend pas longtemps, pointent chacun à leur manière ce qui finalement lie Treatt et Chéreau, au-delà des principes esthétiques et des compositions formelles : l'un et l'autre construisent leur œuvre sur l'écart entre « une magnificence plastique » et « un monde dont l'ultime vérité repose sur une dépense énergétique sans concession, sur l'animalité des corps, la violence de la matière »¹⁵, pour reprendre les mots de Anne-Françoise Benhamou. D'un côté la clarté d'une composition brillante et soignée, réfléchie et maîtrisée, inventive et inspirée, de l'autre le secret, la confusion des sentiments, l'énigme du désir, l'appel de l'ombre, le silence énigmatique de l'histoire¹⁶. Le théâtre

13. « La photographie de théâtre correspond très bien au tragique, à la gravité : la durée interrompue devient pathétique » ; Nicolas Treatt, texte non titré, in *Treatt-Chéreau*, p. 203.

14. Exergue non signé de l'ouvrage, p. 7.

15. Anne-Françoise Benhamou, « Patrice Chéreau : la chair du visible », p. 358.

16. Bernard Dort écrivait de Chéreau en 1970 : « Le lieu théâtral avoue sa duplicité. Il rêve de calme et de beauté, il aspire à la tranquillité des œuvres du passé, mais il est travaillé de l'intérieur. Il voudrait être immuable : il ne cesse de se modifier sous la poussée des hommes actionnant les machines » ; Bernard Dort, « Patrice Chéreau ou le piège du théâtre », repris dans *Théâtre réel : 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971, p. 107.

de l'un, la photographie de l'autre, sont deux moyens, moins de dire, de commenter, de rapporter le monde – pour Chéreau, de dialectiser des situations politico-sociales, pour Treatt de documenter le théâtre de Chéreau – que de maintenir l'ambiguïté entre le fugace et l'hors-du-temps, entre la splendeur et l'incertain, entre la volonté et l'émotion, entre la conviction et la représentation, entre l'histoire et le présent, semblant faire finalement de ces écarts incertains le terme même de l'art et de l'existence.

Treatt cesse de suivre Chéreau en 1985. Il n'y a plus assez de lumière sur le plateau pour qu'il puisse réaliser ses clichés, se plaint-il. Le photographe voyageur¹⁷ aura assisté à la naissance d'un savoir-faire jusqu'aux grandes œuvres culminant avec le *Ring* et *Peer Gynt*; il laisse s'éloigner l'homme avec ses doutes et sa quête du désir, des « Koltès » à *Phèdre*, de Nanterre au cinéma.

ÉRIC VAUTRIN

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

17. « Toute ma vie, j'ai été à la recherche d'un visage, d'un regard... Je suis toujours en voyage... » ; Nicolas Treatt, *Photographies de 1953 à 1983*, non paginé.