

À contrechamp, photographier le « théâtre de ceux qui voient » : Ito Josué et Louis Caterin pour Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne (1948-1963)

Valérie Cavallo

Référence électronique:

Valérie Cavallo. « À contrechamp, photographier le « théâtre de ceux qui voient » : Ito Josué et Louis Caterin pour Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne (1948-1963) », *Revue internationale de Photolittérature* n°2 [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 19 avril 2024. URL :

<http://phlit.org/press/?articlerevue=a-contrechamp-photographier-le-theatre-de-ceux-qui-voient-ito-josue-et-louis-caterin-pour-jean-daste-a-la-comedie-de-saint-etienne-1948-1963>

Résumé

Quand, en 1948, Jean Dasté installe sa troupe à Saint-Étienne, il choisit de jouer sur les places de la ville et des villages alentour pour un public qui ne va pas habituellement au théâtre. Deux photographes locaux - Ito Josué et son assistant Louis Caterin - sont alors appelés à documenter les représentations. Or, si de prime abord, en observant la scène, ils recueillent gestes, visages et corporéités des personnages, progressivement, à contrechamp, et de façon de plus en plus prégnante, davantage ils s'attachent à l'assemblée des spectateurs, dont les expressions dévoilent une réception attentive. Leurs images constituant l'un des rares ensembles enclins à approcher les publics, ce texte propose de revisiter le corpus photographique couvrant l'échange de Jean Dasté avec « ceux qui voient » (Ito Josué, 1994), dont nous voudrions observer la distance et le focus, en ce qu'ils donnent lieu à un travail réflexif auprès d'êtres singuliers qui, n'étant pas coupés de leurs conditions existentielles, viennent rejoindre la réalité du spectacle vivant, puis habiter l'espace dramaturgique d'une intensité que l'entremise photographique - en sa créativité et non sa seule captation - s'emploie à révéler.

À contrechamp, photographier le « théâtre de ceux qui voient » :
Ito Josué et Louis Caterin pour Jean Dasté à la Comédie de Saint-Étienne
(1948-1963)



Ito Josué et Louis Caterin pour Jean Dasté, *Public*, s.d. (1948-1963), épreuve gélatino argentique sur papier baryté, 30, 5 x 40,5 cm, [tirage et recadrage des auteurs]
© Adagp, Paris, Crédit photographique : Yves Bresson, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne métropole.

Si, en regard du théâtre, la photographie est d'emblée marquée par une production qui isole décors et acteurs vedettes¹, force est de constater que les figures des spectateurs y sont beaucoup plus discrètes². Or, qu'en est-il de l'apparence sensible des publics au croisement de l'espace de la scène, du vivre ensemble, et du cadre de la photographie ?

Il semble qu'il faille attendre les blessures des grandes guerres et la reconduction d'un théâtre ouvert à tous, pour que des corps et des visages en réception puissent enfin émerger à la surface des clichés de quelques photographes. Au cours de la reconstruction, suivant le fil d'un théâtre qui s'éloigne du diktat des scènes parisiennes, deux professionnels de l'image font ainsi

¹ Ce que relatent notamment les collections du département « Arts du spectacle » de la BNF.
Cf. Noëlle Guibert et Joëlle Garcia [dir.], *Acteurs en scène : regards de photographes*, Paris, BNF, 2008.

² Comme en conviennent les recherches de Marie-Madeleine Mervant-Roux.
Cf. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006.

preuve d'une approche esthétique singulière, mais également charnière, qu'il est désormais important de souligner.

Rencontres et engagements

Le travail d'Ito Josué et de Louis Caterin auprès de la compagnie Jean Dasté relève avant tout d'une rencontre – de rencontres – entre des personnalités passionnées par leur métier et dont l'engagement social n'est pas à passer sous silence. Jean Dasté, comédien et metteur en scène, est en effet dans l'entre-deux-guerres un élève de Jacques Copeau au *Vieux Colombier* (1922-29)³ qu'il suit lors de son implantation en Bourgogne, avant de rejoindre les *Comédiens routiers* du théâtre ambulant de Léon Chancerel (1932-35)⁴, de tourner à l'occasion pour Jean Renoir et Jean Vigo⁵, puis de monter, au cours des années de guerre, sa propre compagnie itinérante (1941-43)⁶, et de devenir en région l'un des piliers de la décentralisation théâtrale. Quant à Ito Josué, fuyant le franquisme et la guerre d'Espagne, il s'installe à Saint-Étienne en 1938, où il est amené à travailler pour un photographe local – le portraitiste André Grange – avant de monter son propre studio. Dans ce contexte, comme sur fond de retrouvailles au café, s'opère en 1948 la rencontre avec Dasté qui, en raison du caractère très attachant d'Ito Josué, bien vite, lui propose de rejoindre la troupe. L'humanité et la convivialité sont ainsi les mots d'ordre de l'équipe, dont les membres se fréquentent en dehors des représentations, de même qu'ils vont chaleureusement au-devant des visages du quotidien qui souvent s'adressent à eux par leurs prénoms et autres surnoms. En dehors du fait que Dasté refusait tout vedettariat aussi

³ Copeau est non seulement le fondateur de la NRF avec André Gide, mais il est surtout dès 1914 le fondateur du *Théâtre du vieux Colombier*, où pour rappel, sont passés : Louis Jouvet (régisseur, décorateur et comédien de 1912 à 1922), et plus tardivement, pour des mises en scène ponctuelles, des personnalités comme Jean-Louis Barrault (1940) et Jean Vilar (1945). Après une tentative de quitter Paris pour la Bourgogne, en vertu d'un retour à une authenticité de réception, Copeau maintient au cours des années 30 une activité de metteur en scène, puis rejoint en 1936 la *Comédie Française* et pour finir démissionnera de son poste d'administrateur en 1941 du fait de son désaccord avec le régime de Vichy. On notera que Jean Dasté est le gendre de Copeau, dont il épouse la fille aînée Marie-Hélène, actrice et costumière, rencontrée à *L'École du Vieux Colombier*.

Cf. Jacques Copeau, *L'École du Vieux Colombier*, Paris, Édition Claude Sicard/NRF, Gallimard, Collection Pratique du théâtre, 2000, pp. 193-197.

Cf. Jean-François Dusigne, *Le Théâtre d'art : aventure européenne du XXe siècle*, Paris, Éditions théâtrales, 1997, pages 151-166 et 224.

⁴ Voir Marilyne Romain, *Léon Chancerel : portrait d'un réformateur de théâtre français (1186-1965)*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2005. Voir notamment les pages qu'elle consacre à Jean Dasté, en 384-385.

⁵ On se souvient du caractère subversif du film de Renoir, *Boudu sauvé des eaux* (1932) où Jean Dasté joue un petit rôle. L'année suivante, pour Jean Vigo, il est le surveillant compréhensif de *Zéro de conduite* (1933), film dont la rébellion collégienne critique à ce point le pouvoir qu'il est censuré par l'état jusqu'en 1946. L'acteur est ensuite le premier rôle masculin de *Atalante* (1934), film dans lequel Jean Vigo pointe la vie misérable des marinières en raison de leur exploitation par les firmes de transport de marchandises. Dans la crainte d'une portée trop contestataire du propos, les producteurs en assurent certes la sortie, mais au prix d'un savant remontage que Vigo ne peut contrôler puisqu'il vient d'être emporté par la tuberculose.

⁶ Il s'agit de *La compagnie de la saison nouvelle*.

bien pour lui que pour ses partenaires, l'aménité des relations qui s'instaurent entre la compagnie et le public s'explique également en fonction du contexte de l'après-guerre, au cours duquel des liens confiants sont absolument nécessaires à la reprise de la vie : « Nous avons manqué de tout, écrit Ito Josué, mais par-dessus tout de rencontres et d'échanges » (Josué, 1994, non paginé). D'où, entre tous, des rapports de franche cordialité, dont témoigne encore aujourd'hui son assistant Louis Caterin, venu l'épauler dès l'âge de 16 ans, afin notamment de manier le matériel d'éclairage, comme de travailler de longues heures, voire de longues nuits, à des tirages exigeants⁷.

Œuvrer pour un théâtre populaire : le *Centre dramatique de la cité des mineurs*

Sans doute est-il utile de rappeler que Jean Dasté arrive à Saint-Étienne en 1946, où dès l'année suivante il dirige, épaulé par l'état et la municipalité, le *Centre dramatique de la cité des mineurs*, ainsi nommé parce que la troupe répète dans les greniers de l'*École des Mines* avec pour horizon les crassiers issus de l'extraction du charbon. Mais, cette formation qui est couramment appelée *Comédie Jean Dasté*, puis *Comédie de Saint-Étienne*, joue tout autant sur les places de la ville et des villages avoisinants, où sont installés des équipements de fortune et même parfois, quand les dimensions le permettent, le large chapiteau d'un ancien cirque – tous étant montés puis démontés en dialoguant avec le public⁸.

Par un répertoire classique qui s'ouvre peu à peu aux grands auteurs contemporains, l'idée de Jean Dasté – et en cela il est fidèle à l'esthétique d'un théâtre nu prôné par Copeau – n'est pas de se distinguer pour l'originalité de ses mises en scène. La tâche de Dasté est en effet plus généreuse, car elle veut privilégier un large public, et particulièrement, des hommes, des femmes et surtout des enfants qui ne vont pas au théâtre, c'est-à-dire, un auditoire populaire, de condition modeste, un auditoire *non instruit*, vierge en somme, et sans doute pensé authentique parce qu'il n'a pas les clefs de la culture dramaturgique.

⁷ Relatons ici l'entretien téléphonique que nous avons eu avec Louis Caterin en novembre 2016, au cours duquel Louis nous a fait part d'un travail acharné. Précisons aussi qu'il est usuel au cours des années 50-60 d'utiliser des pellicules à développement noir et blanc. En effet, même si bien sûr les films couleur existent et sont largement diffusés, ils sont en revanche peu sensibles, notamment en basses lumières. De plus, leurs tirages restent non seulement fort coûteux, mais ils sont souvent traités en laboratoires extérieurs et n'autorisent pas les contrastes poussés que présentent les images de Josué et Caterin quand elles sont tirées par leurs auteurs.

⁸ Voir à ce sujet le documentaire de Jean-Claude Chuzeville, *Jean Dasté : où êtes-vous ?* Lyon, JPL productions, TL7, 2009.

Voir encore, avec réserve sur le plan théorique, mais parce qu'il s'appuie sur les archives de Lucien Fortin, ancien administrateur de La Comédie de Saint-Étienne, et aussi parce qu'il contient des photographies inédites, le récent livre d'Hugues Rousset, *Jean Dasté : un homme de théâtre dans le siècle*, Saint-Étienne, Éditeur Benoît Aubin, 2015.

Encore s'agit-il de remarquer que le public stéphanois incarne une assemblée singulière, car dans cette ville industrielle au climat si rude – ville poudrée des poussières charbonneuses issues des paysages miniers, et ville prospère, en raison de la fabrication d'armes et de passementeries – s'instaure de façon accrue au XX^e siècle un accueil important de migrants d'origines diverses qui viennent travailler dans les usines⁹, si bien que les milieux ouvriers, comme les cravatés qui, ensemble œuvrent pour la cité, sont nécessairement ouverts à l'autre et à la nouveauté. Avec cela, il convient de souligner combien les conditions de vie – encore modestes pendant la reconstruction – déterminent une solidarité de rapports entre les personnes qui dépasse largement une distinction des communautés et des classes au profit d'un vivre ensemble simple et bienveillant.

La *Comédie Jean Dasté*, en tant qu'elle s'adresse non pas à un public isolé, mais à une diversité rassemblée, s'approche ainsi des préconisations de Brecht, selon lesquelles le théâtre est capable de rendre la vie plus légère aux hommes, parce qu'offrant conjointement ce qu'il nomme « *le divertissement et la subsistance* » (Brecht, 1949, 26-27). Certes, il ne s'agit pas là de la formule antique jetant « du pain et des jeux » à un peuple conforté par une classe dominante au niveau de ses instincts de premiers degrés, car la théorie brechtienne en inverse précisément les termes, aux fins d'aborder le spectacle, non pas en regard de ce qu'il autoriserait d'abrutissement, mais au contraire, selon sa fonction d'enseignement – fonction qui prétend faire réfléchir chacun sur la société et l'existence humaine, de façon ludique.

Une tierce présence photographique

On comprend, dès lors, dans quelle mesure, pour documenter le travail de la troupe, plutôt que de choisir des professionnels de la photographie de théâtre, Jean Dasté préfère s'adresser à des artisans locaux, dont la pratique est au service des travailleurs de la région, comme des familles qui leur demandent régulièrement de couvrir leurs évènements de vie ou de réaliser des portraits de studio¹⁰. C'est donc pour ses connaissances des habitants de la ville et, répétons-le, pour ses qualités humaines, qu'Ito Josué est associé à la *Comédie de Saint-Étienne*. Or, comme il le souligne lui-même (Josué, 1994, non paginé), si les prises de vue sont

⁹ C'est pour pallier le déficit de main d'œuvre qu'affluent, dès la Première Guerre mondiale, des travailleurs venant d'Espagne, de Grèce, d'Italie, de Pologne, d'Allemagne, de Russie, d'Afrique du nord, puis de Chine – cela, jusqu'au déclin de l'industrie lourde et la fermeture des mines au cours des années 70.

¹⁰ Notons qu'Ito Josué n'est pas seulement portraitiste, il se désigne notamment, en raison de son travail auprès des personnels des usines, comme « photographe industriel ». Cf. Michel Peroni et Jacques Roux [dir.], *Le travail photographié*, Paris, CNRS éditions et Université de Saint-Étienne, 1996, p. 23.

en premier lieu réalisées lors des répétitions et qu'elles cadrent sur plateau des acteurs qui jouent exclusivement pour le photographe, d'autres façons d'opérer tendent bientôt à s'imposer, en particulier dans le but de renouer avec l'énergie des spectacles, quitte d'ailleurs à en saisir les préparatifs et les sorties¹¹. D'où la nécessité de recourir à un assistant¹² qui soit en mesure d'étayer une dynamique de reportage : si, donc, à l'heure où Louis Caterin rejoint Ito Josué, les acteurs sont toujours photographiés en amont des spectacles, la couverture des représentations intègre désormais les images d'un public massé autour de scènes montées dans l'espace urbain, public qui parfois regarde les représentations à l'arrière de barrières de fortune ou du haut d'un appartement, faute de pouvoir en payer l'entrée. Mais qu'à cela ne tienne, Jean Dasté joue pour tous, et tous se rendent au rendez-vous du théâtre. Du reste, quand les pièces sont jouées en salle ou sous chapiteau, les photographes veillent sans relâche à témoigner de l'incursion des acteurs auprès des spectateurs. Ils en sont de la sorte les intermédiaires et nous devons comprendre leur situation dans l'espace dramaturgique au sens d'une tierce présence photographique.

Remarquons, ainsi, l'asymétrie de regard en laquelle se trouvent Ito Josué et son apprenti, car en raison de leur présence mobile, s'ils accompagnent la troupe, jamais ils n'en adoptent pour autant les traits mystérieux et changeants : ils sont au contraire des figures référentes connues des spectateurs et qui assistent aux représentations en accompagnant leurs pairs. De ce fait, en observant la scène, les photographes ont la possibilité de se joindre au public, tout en se rapprochant des planches, avant de revenir à nouveau dans la salle et, comme chacun, de réagir aux répliques des acteurs, à leurs gestes, de même qu'aux expressions de leurs visages ouverts, fermés, disparaissant.

Probablement, cette tierce présence photographique amplifie-t-elle, en son entre-deux et ses trajectoires, l'enjeu paradigmatique du vis-à-vis dramaturgique, tant elle incarne l'intensification d'une puissante dynamique d'échange que ses captations catalysent – cela, pendant qu'en contrepartie, la préhension du matériel (notamment des boîtiers 6x6 relativement

¹¹ Outre les ouvrages mentionnés dans la bibliographie, voir le site de la bibliothèque municipale de Lyon qui possède un fonds de photographies de Josué et Caterin.

Cf. Bibliothèque municipale de Lyon, [en ligne], [consulté le 15 mars 2017], < <http://catalogue.bm-lyon.fr/>>. Notons qu'un fonds « Josué et Caterin » est également conservé au Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne, sous la responsabilité de Martine Dancer, conservateur pour la photographie.

¹² D'après notre entretien auprès de Louis Caterin, il semble que ce soit seulement en 1955 que démarre la collaboration des deux photographes et ce jusqu'en 62, au moment où Louis Caterin souhaite rompre avec le rythme de travail imposé par la couverture des spectacles. Josué explique aussi qu'à partir de 1968, lorsque la Comédie de Saint-Étienne est associée à la Maison de la culture – rentabilité oblige – le public devient un public d'abonnés. Dans ces conditions, il n'est plus question de photographe : « ce n'était plus mon problème » écrit-il (Josué, 1994, non paginé).

maniables¹³), tout comme la mise au point focale, impose de stabiliser une prise de vue qui reste suspendue au futur temps d'arrêt du cliché¹⁴. Dans ces conditions, ce que nous pourrions peut-être appeler ici le « tiers photographique » ne semble pas correspondre à un dispositif et un processus passifs, d'autant que s'y déploie – et quand bien même il lui échappe en partie – un geste de désignation qui, tout en redoublant le *gestus* du théâtre, induit un discernement en devenir.

Considérons donc plus avant la situation des photographes, car, bien souvent, dès l'instant où le spectacle démarre, faute d'un endroit précis où se placer (en raison rappelons-le d'installations précaires), ceux-ci se tiennent, entre tréteaux et assises, au niveau du public, à la fois en bordure et sur le côté du cadre de scène, d'où ils voient les acteurs le plus souvent à contre-plongée, avant de monter dans les gradins. Ils sont ainsi en capacité de documenter le plateau ou la « salle » en pivotant. De cette façon, du moins au début de leur collaboration, bien qu'Ito Josué et Louis Caterin se tournent aisément vers les rangées des spectateurs, dont les visages affleurent sous le balai de leurs éclairages¹⁵, l'angle de prise de vue dans lequel ils sont pris, s'il atteste un public nombreux qui vient en famille, en tant qu'il englobe l'écoute plurielle d'une masse encore relativement indifférenciée, cet angle de fabrication des images s'avère rapidement insuffisant à témoigner avec efficacité de la réception singulière des personnes.

Mais déjà, à l'entrecroisement du champ/contrechamp, en ce point de pivot de l'espace dramaturgique qui est aussi celui de son articulation dialectique, le travail photographique révèle l'influence d'un autre médium d'enregistrement : celui-ci est clairement repérable dans les images que nous venons d'évoquer, en ce qu'Ito Josué et Louis Caterin sont amenés à opérer des déplacements qui rappellent les tournages en plans-séquences du cinéma, dont de nombreux *travellings* avant et latéraux sont lisibles sur leurs séries de clichés – lesquels sont souvent issus de déclenchements répétés jusqu'à extinction du motif ou au contraire son plein envahissement.

Approches, focus et autres gros plans

¹³ Selon Louis Caterin, les photographes utilisent principalement des *Rolleiflex* et *Rolleicord*. Parfois, des boîtiers *Hasselblad* à objectifs interchangeables sont utilisés sur pied, cela plutôt hors représentation, au rythme de séances jouées uniquement pour les photographes, dont les clichés sont accrochés par la suite aux fenêtres de la guérite ou de la caravane où l'on achète les entrées, à l'instar des photographies de tournage qui à cette époque étaient disposées à l'entrée des cinémas dans le but d'attirer des spectateurs.

Cf. Valérie Cavallo, « Ito Josué et le théâtre de ceux qui voient », in *Le dépassement du portrait : visage & rencontre*. 2014, Thèse en esthétique, sciences et technologie des arts, Paris 8, 2014, pages 343 à 360.

¹⁴ Précisons ici que les boîtiers *Rolleicord* et *Rolleiflex* utilisés par Josué et Caterin nécessitent un contrôle sur le verre de visée de ces appareils, verre positionné à l'horizontale et généralement tenu à hauteur de taille. Au moment de la prise de vue, le regard reste donc agile, car il demeure présent à ce qu'il voit au-devant de lui, tout en réglant la mise au point à l'examen du réflecteur.

¹⁵ D'après Caterin, il s'agit de flashes électroniques couramment utilisés depuis les années 40, qui ici sont couplés et déclenchés manuellement l'un après l'autre.

Est-ce alors l’immixtion des acteurs dans le public qui prévaut ou, comme l’affirme Ito Josué, la décision de créer des images paradoxales, parce qu’à la fois photographiques et utilisant parallèlement les principes cinématographiques cités plus haut (Josué, 1994, non paginé) ? Toujours est-il que la situation de Josué et Caterin autorise des motions imageantes non seulement accrues, mais qui sont pour l’époque encore inédites. Car, si nos deux observateurs – encouragés par Jean Dasté, mais aussi parce qu’ils sont dans un mouvement de reportage – portent leurs regards en direction du public que, de prime abord, ils photographient en plan large, progressivement, ils approchent les spectateurs en plein cadre, puis en plan moyen, et enfin en viennent – cela physiquement, puisqu’une partie de leur matériel est à objectif fixe¹⁶ – à approcher les visages en gros plans. Ils réalisent de la sorte des images assez rares dans l’histoire et l’esthétique de la photographie de théâtre, en raison (faut-il le rappeler ?) de ce que celle-ci est de longue date polarisée sur la figure du comédien¹⁷ et qu’en dehors de quelques exemples comptés et plus tardifs, les publics semblent assez peu intéresser les photographes qui pratiquement jamais ne les individualisent, ainsi que le souligne Marie Madeleine-Mervant-Roux (2006, 34 et 162). Mais, ces gros plans sont également exceptionnels, précisons-le, sur un plan technique, notamment parce qu’à partir des années soixante, le travail au *reflex* motorisable, comme le maniement plus discret des longues focales¹⁸, supplante rapidement l’utilisation des appareils qui cernent les visages du public stéphanois.

Or, les photographies des acteurs et spectateurs de la *Comédie de Saint-Étienne* ont ceci de particulier qu’elles détaillent et approchent des visages de très près, sans cependant les déterminer comme portraits¹⁹. Cela est rendu possible, ainsi que le rapporte Ito Josué, « en partant du principe que ce sont le comédien et le spectateur qui eux-mêmes se font, se fabriquent leur gros plan : l’un en concentrant toute son énergie sur le texte ou le partenaire, et l’autre sur

¹⁶ Soulignons que le *Rolleicord* d’Ito Josué (à objectif doux *Triotar*) et le *Rolleiflex* de Louis Caterin (objectif *Tessar* de *Zeiss*) sont des boîtiers équipés de 75mm, ce qui contraint les photographes à avancer vers les visages s’ils veulent des images de plus près, mais toujours à une distance de 80 cm environ.

¹⁷ Souvenons-nous ici des acteurs photographiés par Disdéri, ou des portraits de Sarah Bernhardt réalisés par Nadar, et évoquons bien sûr les portraits de *Stars* qu’Edgar Morin ou Barthes ont largement analysés.

Mais nous pourrions également citer les recherches que Thérèse le Prat menait sur le visage des comédiens qu’elle photographiait dans leur loge et toujours en dehors de l’espace scénique.

Voir ici nos propres recherches sur Thérèse Le Prat dans le cadre de notre travail de thèse déjà évoqué, en pages 329 à 342.

Cf. Noëlle Guibert, Joëlle Garcia, [et al.], *Acteurs en scène, Regards de photographes*, op. cit.

¹⁸ En témoigne par exemple la pratique de Roger Pic, qui au même moment photographie les spectacles du *Berliner ensemble*, en opérant à distance à l’aide de téléobjectifs.

Cf. Chantal Meyer-Plantureux, Bruno Besson et Roger Pic, *Brecht et le Berliner ensemble à Paris*, Paris, Marval et Arte, 1999.

Cf. Noëlle Guibert, Joëlle Garcia, [et al.], *Acteurs en scène, Regards de photographes*, op. cit., p. 12 et 65.

¹⁹ D’après Louis Caterin, en effet, les spectateurs n’ont pas eu accès aux tirages sur lesquels ils figurent en qualité de publics, dont il ne s’agit pas de privilégier une personnalité plutôt qu’une autre.

l'acteur et le moment spécifique de telle tirade, chargée d'amplifier ou de détendre le drame et son action » (Josué, 1994, non paginé). Au cœur de cet échange, Josué et Caterin, sont ainsi les passeurs de visages qui en aucun cas ne posent pour une image, pas plus que celle-ci ne les dépossède de leur présence sensible, dont l'émotion contenue ou exprimée est à la fois individuelle et collective.

Ainsi, les proches visages des spectateurs, en tant qu'ils sont captivés par ce qu'il se passe sur scène, s'ils renvoient à la troupe au titre d'un *être-ensemble*, cette assemblée détaillée de « ceux qui voient » (Josué, 1994), sont aussi les visages sincères et charmants d'une « manière jaillissante » au sens où l'entend le philosophe Giorgio Agamben, selon lequel « une manière n'est autrement dit, ni un genre ni un individu et [qu'] elle est exemplaire, c'est-à-dire *une singularité quelconque* [...] qui indique l'être dans son pur jaillissement » (Agamben, 1990, 33). Alors, pendant que les yeux voient, les bouches édentées rient et grimacent sans se soucier des trous qu'elles laissent paraître. Elles n'ont pas d'autre jour que d'être ainsi, quand bien même ce serait dans l'hébétude et au fait d'une maladresse que les mains accompagnent. Car, jeunes ou vieux, les visages, chez Josué et Caterin, rejoignent pour beaucoup ces temps de l'enfance, lorsque, malgré les inquiétudes ou des duretés de vie, se manifeste une *ainsité* d'être qui, si nous suivons toujours Agamben, « ne relève, ni d'une essence ni d'une existence [...], c'est-à-dire, non d'un être qui est dans tel ou tel mode, mais d'un être qui est son mode d'être et, de ce fait, qui tout en restant singulier et non indifférent est multiple et vaut pour tous » ; et celui-ci d'ajouter que « cette modalité jaillissante, ce maniérisme originel de l'être, permet de trouver un passage entre l'ontologie et l'éthique » (Agamben, 33-34). Or, c'est, nous semble-t-il, justement ce passage – en son souffle et sa *poétique* – qu'éclaire le geste d'Ito Josué et Louis Caterin quand il redouble le *gestus* des acteurs et de la mise-en-scène. Et, cela s'opère dès l'instant où effleurant un visage, en sa chair et son regard attentif, en son *ainsité*, ce geste ouvre l'image d'une rencontre qui transfigure un être, c'est-à-dire le transforme, en son intériorité,

cependant qu'elle l'expose hors de la seule conscience d'un soi, telle qu'elle aurait à répondre de son apparence contrôlée.

Ito Josué et Louis Caterin pour Jean Dasté, *Public*, s.d. (1948-1963), épreuve gélatino argentique sur papier baryté, 40,5 x 30,5 cm, [tirage et recadrage des auteurs]
© Adagp, Paris, Crédit photographique : Yves Bresson, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne métropole.

Proximité et distance de « ceux qui voient »

Mais, à l'évidence, il convient de remarquer que les photographes n'isolent



pratiquement jamais un visage, et s'ils mettent au point leur objectif sur une joue à l'avant ou à l'arrière-plan, d'autres modelés de chairs et d'autres pupilles sont là, à étendre autant de présences sensibles qui stratifient la profondeur de champ. Leurs images insistent donc sur la proximité des personnes, ce d'autant qu'elles sont le résultat de relations amicales et surtout de rapports à égalité auxquels les photographes participent : d'une part, soulignons-le, parce qu'un climat de confiance s'est solidement instauré entre tous en amont de la prise de vue, et d'autre part, parce que, comme l'indique Ito Josué, « chacun opérant son gros plan » en fonction de la place qu'il occupe, chacun est à

même d'être « un photographe de la vie » (Josué, 1994, non paginé). En ce sens, bien qu'ils favorisent une proximité à la fois physique et sémantique, les clichés de Josué et Caterin maintiennent cependant avec les sujets qu'ils exposent une distance paradoxale – distance creusée, entre autres, grâce aux cadrages généralement en contre-plongée²⁰ qui, en évitant la stricte frontalité des visages, n'autorisent aucune distraction des regards, toujours happés par ce qu'ils voient de la pièce.

En raison de leur tact, ces images accèdent ainsi à l'expression fragile et forte des êtres, dont le visage constitue à la fois « le supplice et la source », selon encore les mots d'Agamben (1990, 107). Elles induisent de la sorte cette inatteignable irréductibilité des visages, dont elles approchent le surgissement authentique et pourtant en échappée. Fait signe ici ce que Benjamin aborde dès le début du XX^e siècle en termes de « regard » et d'« aura », couplés à ceux d'« image dialectique » ou de « dialectique à l'arrêt » (Benjamin, 1997, 479). Offerte à nos yeux, l'image auratique y serait certes la définition bien connue selon laquelle elle coïnciderait avec « l'apparition d'un lointain aussi proche soit-il » (Benjamin, 2012, 58, 152, 168 et (Benjamin 1997, 464)²¹. Elle serait également, en sa « trame singulière d'espace et de temps » (Benjamin, 2012, 58), le seuil d'un lieu, où « l'autrefois viendrait rencontrer le maintenant dans un éclair pour former une constellation » (Benjamin, 1997, 479).

Qu'est-ce à dire dans le contexte des photographies qui nous occupent ?

Premièrement qu'en toute logique des effets antithétiques et hypertrophiques s'y déploient, s'y juxtaposent, et pour finir s'y intriquent. Car, assurément, le travail de Josué et Caterin est bien hypertrophique, au sens où il s'appuie en premier lieu sur des travaux d'auteurs qui sont interprétés par la troupe ; au sens, ensuite, où « ceux qui voient » découvrent des personnages auxquels ils s'identifient ou qu'ils rejettent, et qu'ils sont à ce titre en prise à un entrelacs d'émotions relevant d'un vis-à-vis paradigmatique, dont le théâtre est garant parce qu'il scénographie des figures et des images, en actant, ici et maintenant, une métaphysique de la présence et de l'absence que redouble l'acte photographique, et plus encore, la réception de son image silencieuse à distance de l'évènement du théâtre, comme de l'instantanéité de sa captation.

Aussi, dans les images sans son d'Ito Josué et Louis Caterin, les visages proches et lointains des spectateurs semblent-ils recouvrir de leur écoute le dialogue des acteurs – cette

²⁰ Mais parfois aussi en plongée, lorsque le spectacle est joué sous chapiteau ou encore lorsque les photographes montent sur les tréteaux de la scène.

²¹ Voir les différentes définitions qu'en donne Benjamin, non seulement dans sa « Petite histoire de la photographie » à laquelle nous nous référons, mais aussi dans le texte : « Sur quelques termes baudelairiens », comme dans « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », ou dans son fameux *Livre des passages*.

écoute s'avérant dès lors et néanmoins *logos*. Ainsi, ces visages se superposent-ils aux traits des comédiens qui finissent parfois par se confondre avec « ceux qui voient », auxquels la troupe se plaît à s'identifier quelquefois. Ainsi, encore, et par le fait qu'elle se réfère en partie à un vécu passé – c'est-à-dire à une expérience –, la réalité tangible du spectacle vivant en vient-elle à rencontrer une réception ineffable suspendue au rebond de son devenir. Ainsi, en outre et sous nos yeux aujourd'hui, la césure photographique condense-t-elle à sa surface « une trame d'espace et de temps » – autrement dit de regards – cependant qu'en son geste elle intègre une motion, et qu'à terme son saisissement révèle, en sa latence, un jaillissement du peu, du timide, du simple, du quelconque, de l'indicible, de l'inatteignable.

Il semble donc – et il s'agit là du second point tentant de répondre à l'hypothèse que nous formulons ici d'une image photographique comme image dialectique porteuse d'aura – qu'au cœur de ses intrications oxymoriques, voire en son ressort hypertrophique, et en ses condensations lumineuses apparaissant sur les visages²², la création ici mise à l'œuvre par la photographie soit capable d'articuler de façon corollaire, aussi bien adhésion, peut-être même adhérence, qu'elle est en mesure de susciter la réflexion, c'est-à-dire une distance, un écart, et sur le plan matériel une séparation vis-à-vis d'une matrice, séparation ouverte à la rencontre de l'inachevable.

À juste distance, l'éveil

Alors, quand les images de « ceux qui voient » relatent le contrechamp d'un émerveillement vécu en commun qui aujourd'hui encore rayonne à leur surface, conjointement, elles donnent aussi à réfléchir l'écho dont ensemble ces visages sont les conducteurs incandescents. Elles témoignent de ce fait, certes de leur illumination enchantée, mais mieux encore, dans la mesure où elles induisent une capacité réflexive – où, de chaque côté, on demeure capable de mettre à distance ses émotions tout en restant attentif à l'autre dont on apprend ou que l'on soutient – ces images abordent alors cette dimension du réveil chère à Benjamin et à Brecht, en ce qu'elle rendent possible une esthétique de la réception.

Saluons donc ces photographes en leur situation de pivot, car leur position tierce – à la fois à proximité et à distance de « ceux qui voient » – autorise le juste report créatif d'une rencontre entre acteurs et spectateurs, dont les images conservent la puissante énergie en suspens. La démarche d'Ito Josué et Louis Caterin est ainsi, au propre, comme au figuré,

²² Rappelons ici les paroles de Benjamin selon lequel « le dernier refuge de l'aura est le visage humain. » Cf. Walter Benjamin, « L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in W. B. [trad. Jörn Cambreleng], *Sur la photographie*, Paris, Éditions Photosynthèse, 2012, p. 172.

effectivement charnière ; elle l'est, en raison de ce qu'elle situe l'espace intermédiaire des vécus sensibles de l'assistance et leur surface de rencontre ; elle l'est également parce qu'elle en vient à approcher une communauté de visages qu'elle voit bientôt disparaître au profit d'un « théâtre d'abonnés²³ » (Josué, 1994, non paginé) – lesquels, sont certes plus instruits, plus cultivés, plus savants, mais sans doute moins aptes à réagir de toute la candeur de leur âme, comme en témoigne la découverte époustouflée des spectateurs de la « Comédie Jean Dasté ».



Ito Josué et Louis Caterin pour Jean Dasté, *Public*, s.d. (1948-1963),
épreuve gélatino argentique sur papier baryté, 40,6 x 30,3 cm,
[tirage et recadrage des auteurs]

© Adagp, Paris, Crédit photographique : Yves Bresson, Musée d'art
moderne et contemporain de Saint-Étienne métropole.

Pour conclure, s'il y a donc « aura » dans certaines des images de Josué et Caterin, c'est d'abord parce que celle-ci se diffuse par la troupe et les œuvres auxquelles les acteurs se réfèrent, c'est aussi, parce que le théâtre – et particulièrement celui de Jean Dasté – est un lieu articulant proximité et distance ; c'est enfin, parce que le travail photographique révèle, en leur commune condition, des visages uniques et non maîtrisés qui ne sont dépossédés ni de leur présence ni de leur vécu et qui, à l'intersection de la salle et de la scène, font l'expérience d'une

²³ À la fin de sa collaboration avec Dasté, Ito Josué, désormais seul, ne souhaite plus photographier ni acteurs ni spectateurs. Dès lors, l'authenticité qu'il cherche auprès des personnes, il semble qu'il la trouve désormais auprès des musiciens et de la jeunesse qui fréquente les clubs de jazz.

Cf. Marie-Madeleine Mervant-Roux, *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*, op. cit., p. 34.

rencontre qui « s'éprouve », ainsi que Benjamin l'indique (Benjamin, 2012, 58), en fonction d'un appel et d'une réponse qui s'élaborent entre des êtres, mais encore, entre un phénomène et un être qui le ressent ou entre une image et un être qui la reçoit. C'est pourquoi, de fait, s'installe alors une réception par surcroît et, dans cet éclat, la possibilité d'un éveil, puis dans la réflexion qui s'impose aujourd'hui, oui, une *aurora*, où réalité et fiction s'entremêlent et nous aident à cheminer.

Il apparaît ainsi que l'image photographique puisse, malgré les craintes de Benjamin quant à sa reproductibilité technique, être porteuse d'aura, et que, pour le dire avec Georges Didi-Huberman, celle-ci « survive à son déclin²⁴. » Pour autant, à l'examen du vis-à-vis théâtral – et ce, au-delà des images exceptionnelles réalisées par Ito Josué et Louis Caterin – il semble opportun d'interroger le médium photographique quand, captant des figures à la traversée des apparences, il est à même de véhiculer le fameux paradoxe qui agite encore quelquefois les consciences à propos du jeu présupposé inauthentique du comédien²⁵. L'image des publics ne s'en trouverait-elle pas, alors, un puissant fil conducteur eu égard à ce « paradoxe du spectateur » dénoncé aujourd'hui par Jacques Rancière, selon lequel le public serait désormais sacrifié au « partage du sensible », et ce au privilège d'une « pure image » généralisée à l'horizon de spectacles de toutes sortes ? (Rancière, 2008, 8-23)

Si tel est le cas, du moins si ces interrogations sont fondées et que, par la raison, elles résistent au sensible et au battement dialectique d'un potentiel imageant, on constate que, malgré les volontés contemporaines de ne pas s'associer à l'esthétique oxymorique définie plus haut, elles en creusent cependant la dynamique antithétique, autrement dit la crise. On objectera, en outre, que si, en regard d'une œuvre quelle qu'elle soit, on convoque une irrationalité de réception qu'en aucun cas on ne saurait évacuer, force est alors de constater que la notion d'image – et particulièrement l'image photographique –, parce qu'elle est le témoin d'une situation paradoxale misant sur une présence aussitôt évanouie, parce qu'en outre, en ses latences elle est à jamais image en devenir, cette image en suspens induit autant de forces

²⁴ En effet, Georges Didi-Huberman, émet l'hypothèse que « la liquidation de l'aura serait une fausse voie ». Pour lui, il y aurait une « aura imposée par les images culturelles de la tradition religieuse qui se trouve *supposée* dans les ateliers d'art laïque de la reproductibilité technique. » Ainsi, « l'aura subsisterait en tant que supposition », elle résisterait à son déclin. Cf. Georges Didi-Huberman, « L'image-aura, du maintenant, de l'autrefois et de la modernité » in *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 236.

Il distingue également « une aura *authentique* ou *sécularisée* d'une aura culturelle. »

Cf. Georges Didi-Huberman, « L'ivresse des formes et l'illumination profane » in *Images Re-vues, Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors série n° 2, 2010, Document 3, [en ligne], [consulté le 2 décembre 2016], < <https://imagesrevues.revues.org/291> >.

²⁵ Ce présupposé de Diderot, bien que contré, entre autres, par Georg Simmel, a en effet la vie dure.

Cf. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, [1770], Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

Cf. Georg Simmel, *La Philosophie du comédien*, [trad. Sibylle muller], Paris, Circé, 2011, p. 33.

inconscientes qui ne sont pas lisibles d'emblée. D'où des phénomènes de résistance, qui empêchent son déclin auratique et retrouvent ça et là son étincelle de hasard qui nous parle des êtres de manière singulière, peut-être, effectivement, en glissant sans cesse, comme le fait Benjamin, entre aura du sujet – en sa figurance – et aura de l'objet ou, pour ainsi dire, d'une œuvre d'image – à moins, qu'il ne s'agisse effectivement d'une image à l'œuvre²⁶, comme nous essayons de le démontrer. Cela expliquerait, peut-être, son actuelle et phénoménale entrée en scène et donc littéralement sa mise en jeu dans la réalité du spectacle vivant, sans doute pour réveiller la passivité actuelle des spectateurs, mais aussi et surtout pour remettre au travail une esthétique qui toujours est adressed, c'est-à-dire sensibilité en partage, par et avec des images.

Valérie Cavallo

Bibliographie

- Agamben, Giorgio. *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque* [traduit par Marilène Raiola]. Paris, Le Seuil, 1990.
- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XXe siècle. Le livre des passages [1927-1934]*. [traduit par Jean Lacoste]. Paris : Éditions du Cerf, 1997.
- Benjamin, Walter. *Sur la photographie* [textes de 1928 à 1939]. [traduit par Jörn Cambreleng]. Paris : Éditions Photosynthèse, 2012.
- Brecht, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre* [1949], [traduit par Jean Tailleur en 1963]. Paris : L'Arche, 1978.
- Cavallo, Valérie. *Le dépassement du portrait : visage & rencontre*. 2014. Thèse en Esthétique, sciences et technologies des arts. Paris 8, 2014.
- Chuzeville, Jean-Claude. *Jean Dasté : où êtes-vous ?* [film]. Lyon : JPL productions, TL7, 2009.
- Copeau, Jacques. *L'École du Vieux Colombier*. Paris : édition Claude Sicard/NRF, Gallimard, Collection Pratique du théâtre, 2000.

²⁶ En effet, si l'on s'attache aux écrits de Benjamin, on remarque qu'il opère fréquemment un glissement entre aura de l'être photographié et aura de l'œuvre. C'est pourquoi il peut écrire en 1939, remarquons-le, à un moment clé de l'histoire que nous reprenons à notre compte aujourd'hui en observant les photographies après-guerre de Josué et Caterin : « dans l'expression fugitive d'un visage d'homme, sur les anciennes photographies, l'aura fait signe une dernière fois. » (Benjamin, 2012, 172).

- Didi-Huberman, Georges. « L'image-aura, du maintenant, de l'autrefois et de la modernité ». *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Minuit, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. « L'ivresse des formes et l'illumination profane ». *Images Re-vues, Histoire, anthropologie et théorie de l'art*. Hors série n° 2, 2010, Document 3, [en ligne]. [consulté le 2 décembre 2016]. < <https://imagesrevues.revues.org/291>>.
- Dusigne, Jean-François. *Le Théâtre d'art : aventure européenne du XXe siècle*. Paris : éditions théâtrale, 1997.
- Guibert, Noëlle Garcia Joëlle, [et al.], *Acteurs en scène : regards de photographes*. Paris : Bnf, 2008.
- Josué, Ito. *Publics et comédiens*. Saint-Étienne : Éditions Michel Guinle, 1989.
- Josué, Ito, [et al.]. *Le Théâtre de ceux qui voient, Le temps de Jean Dasté*. Saint-Étienne : Éditions Michel Guinle, 1994.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine. *Figurations du spectateur : une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*. Paris : L'Harmattan, 2006.
- Meyer-Plantureux, Chantal. *Brecht et le Berliner ensemble à Paris*. [Roger Pic, photographe]. Paris : Marval et Arte, 1999.
- Peroni, Michel et Roux, Jacques [dir.]. *Le Travail photographié*. Paris : CNRS éditions et Université de Saint-Étienne, 1996.
- Rancière Jacques. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La fabrique éditions, 2008.
- Romain, Marilyne. *Léon Chancerel : portrait d'un réformateur de théâtre français (1186-1965)*. Lausanne : l'âge d'homme, 2005.
- Rousset, Hugues. *Jean Dasté : un homme de théâtre dans le siècle*. [Ito Josué et Louis Caterin, photographes], Saint-Étienne : Éditeur Benoît Aubin, 2015.