



**HAL**  
open science

## L'exhibition de l'acte photographique dans quelques dramaturgies des années 2000

Brigitte Joinnault

► **To cite this version:**

Brigitte Joinnault. L'exhibition de l'acte photographique dans quelques dramaturgies des années 2000. 2019. hal-04497664

**HAL Id: hal-04497664**

**<https://hal.science/hal-04497664>**

Preprint submitted on 10 Mar 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# **L'exhibition de l'acte photographique dans quelques dramaturgies des années 2000**

**Brigitte Joinnault**

**Université Côte d'Azur / CTELA**

Une version de cette étude a été présentée le 19 mai 2017 à Montréal  
lors du colloque *Authentic Artifice / Authentique Artifice* sous le titre  
« Présences de l'acte photographique dans quelques dramaturgies contemporaines »

Les études intermédiales ont montré qu'il est pertinent de revisiter l'histoire du théâtre en questionnant la manière dont l'émergence de nouvelles technologies et de nouveaux médias, d'abord chimiques et mécaniques, puis électriques, et maintenant numériques, ont pu être des facteurs déterminants dans l'évolution des pratiques et dans le développement de discours prenant appui sur les valeurs d'authenticité et d'essentialité de la coprésence entre actrices et spectatrices. En ce qui concerne la photographie, ne pourrait-on pas se demander si son invention, ses innovations, les développements spectaculaires et médiatiques qu'elle a favorisés, n'ont pas, paradoxalement, incité le théâtre à s'inspirer du photographique pour se nourrir, se renouveler, se mettre à l'épreuve, et, simultanément, à affirmer ses spécificités en se démarquant des caractéristiques machiniques, automatiques et reproductibles du nouveau média. En effet, tandis que dans sa définition sociale la photographie est communément conçue comme un processus technique qui emploie des artifices pour fixer le vrai et atteindre l'authentique, certains praticiens et penseurs du théâtre, relayés par des critiques et des historiens, ont considéré le caractère prétendument direct et non technologisé de la relation humaine entre artistes et spectatrices, et la faculté

du théâtre à atteindre le réel par un processus de représentation dont les maîtres d'œuvre seraient avant tout les artistes, comme des facteurs distinctifs essentiels.

Depuis le début du 21<sup>e</sup> siècle, certain·es auteur·ices n'hésitent pas à convoquer ouvertement le médium photographique dans leurs dramaturgies, lui faisant parfois jouer, à l'instar d'Henrik Ibsen dans *Le Canard sauvage* (Ibsen), de Jean Cocteau dans *Les Mariés de la tour Eiffel* (Cocteau), ou de Jean Genet dans « *Elle* » (Genet), pour ne citer que quelques exemples des plus connus, un rôle structurant de tout premier plan. Parmi les différentes modalités de présences de la photographie ou du photographique au théâtre, leurs productions ressortissent d'un régime d'exhibition affirmée, centrale, structurante et aniconique au sein même des œuvres dramatiques. Cette étude se propose d'interroger le pourquoi et le comment du rôle donné à la photographie dans ces écritures actuelles, en prenant appui sur trois textes écrits entre 2003 et 2007, *Swimming pool (no water)* du britannique Mark Ravenhill né en 1966 (Ravenhill, 2006), *13 Objects (Studies in Servitude)* de son aîné Howard Barker né en 1946 (Barker, 2003), et *La Pose* de la canadienne Carole Fréchette née en 1949 (Fréchette, 2007) ; trois pièces aux formes et aux poétiques éloignées les unes des autres mais qui, toutes, mettent en scène l'utilisation problématique d'un équipement photographique, et le pouvoir révélateur des difficultés rencontrées par ceux qui ont à « vivre avec » ce média.

J'aborderai le comment en m'intéressant aux appareils, aux images et aux mots choisis pour dire la photographie ; et le pourquoi en essayant de cerner le rôle que, dans ces pièces, le théâtre fait jouer à la photographie et à ce à quoi, de la photographie, il s'intéresse.

## **Comment la photographie ?**

### **Appareils**

Chez Barker et chez Fréchette l'appareil, déjà là au début de la pièce, toujours là à la fin, est physiquement omniprésent dans l'espace des personnages, au centre de leurs relations. Chez Ravenhill, il n'est présent qu'à travers un récit choral qui renvoie à un passé de pratique photographique et raconte l'histoire des relations entre les ancien·nes membres d'un collectif d'artistes bohèmes et l'une des leurs, elle, absente, devenue célèbre. Dans la progression de la pièce, l'apparition de l'appareil, au tiers environ du texte, fait entrer le collectif des narrateurs dans la remémoration d'un processus de production/destruction d'images qui a abouti à la rupture des relations entre le groupe et l'artiste renommée. Le récit fini, l'un des narrateurs, revenu au présent, raconte que ses enfants ont des portables avec lesquels ils aiment bien photographier leur mère dans leur piscine, « c'est adorable » (Ravenhill, 29) commente-t-il. L'aveu

apaisé d'un rapport social banal à la photographie fait suite au récit du tumulte et de la flamme des aspirations artistiques de leur jeunesse.

### Matériel

L'appareil et les équipements connexes, une pellicule chez Barker, un trépied chez Fréchette, un ordinateur et des périphériques informatiques (dont un modem déjà daté) chez Ravenhill, sont réalistes. Aucune descriptions techniques ni plastiques, on sait simplement qu'ils ont une histoire, celui de *L'Objectif fêlé* a été acheté d'occasion par un père qui l'a offert à son fils, celui de *La Pose* appartient au fils botaniste qui photographie des végétaux, celui de *Piscine (pas d'eau)* fait partie de l'attirail standard d'un groupe d'artistes plasticiens. Contrairement aux appareils extraordinaires de Cocteau ou de Kantor, rien d'étrange ne se produit quand les personnages veulent les utiliser : ça marche ou ça ne marche pas, c'est tout. Chez Barker et Ravenhill, le mécanisme fonctionne sans surprise, l'inattendu provient entièrement des comportements humains. Chez Fréchette, l'appareil, qui fonctionne habituellement pour photographier des plantes, ne marche plus quand il s'agit de photographier la famille. Dysfonctionne-t-il, résiste-t-il, révèle-t-il l'incapacité des personnages à faire image ensemble ? Le mystère, tel un secret familial, reste entier pendant toute la pièce.

### Images

Aucune photographie n'est produite chez Barker ni chez Fréchette. Dans *la Pose* parce que le déclic ne se produit pas, dans *13 Objets* parce que celui qui a été photographié arrache la pellicule qui noircit aussitôt. Échec ou refus de la révélation, de la fixation et de la conservation. Les personnages prennent néanmoins la pose, formant avec leurs corps des images corporelles éphémères.

Chez Fréchette, ils forment des photographies vivantes, tenues dans l'attente du déclenchement d'un retardateur. Comme images, ces photos ont la particularité de n'être pas silencieuses mais de parler, et de dévoiler des pensées intimes que les dialogues, eux, taisent soigneusement et qui sont, pour reprendre le mot utilisé par Pierre Bourdieu dans *Un art moyen*, « bannies » (Bourdieu, 54) du passé commun représenté dans les albums de famille<sup>1</sup>. Ces « images parlantes » révèlent, de pose en pose, la désintégration de la cellule familiale. Ainsi quand Marie-Luce forme un tableau vivant pour reconstituer une photographie de vacances de son enfance —

---

<sup>1</sup> « Les aventures singulières qui enferment le souvenir individuel dans la particularité d'un secret, en sont bannies et le passé commun ou, si l'on veut, le plus grand dénominateur du passé, a la netteté presque coquette d'un monument funéraire ». (Bourdieu, 54)

*Marie-Luce.* – Je porte mon maillot rouge avec des poissons blancs. La main chaude de papa dans la main droite, la main fraîche de maman dans la gauche. Je ris parce que mes parents rient comme des enfants. (Fréchette, 64) —

ses parents se remémorent les sensations qui les habitaient alors : la mère se souvient des caresses de son amant, le père de son attirance pour la fille qui les prenait en photo. Les fêlures qui apparaissent sont bien antérieures au jour de retrouvailles que le dysfonctionnement quasi burlesque de l'appareil empêche de solenniser en une image d'unité rassurante.

Chez Barker, les poses ne forment pas d'images arrêtées car le jeune homme se sent si mal à l'aise qu'il n'arrive pas à s'immobiliser. Photographié alors qu'il ne sent pas prêt, la représentation mentale de l'image qu'il pense que le cliché donne de lui le scandalise,

[...] tout mon comportement suggère la réticence je regardais par terre j'avais un pied sur l'autre même la façon dont je tenais mes mains ils diront il s'est donné à la mort contre son gré la photo sera exploitée par ceux qui propagent l'idée d'une splendeur du monde [...] (Barker, 58)

Dans *Piscine (pas d'eau)* non seulement le texte met en scène la production d'une œuvre photographique, mais il est de part en part imagé, le passé raconté étant remémoré en images ou faisant référence à des événements ayant été perçus en images. Image électronique, bleue et lumineuse, de la piscine que l'artiste, devenue riche, leur envoie en pièce jointe pour les inciter à venir l'y rejoindre. Image perçue de son corps brisé dans le fond de la piscine vide où elle vient de s'écraser, et de la couleur verte d'un petit filet d'urine qui s'en échappe. Image mentale qui surgit en lieu et place d'une émotion absente quand, à l'hôpital, le médecin annonce qu'elle a une chance sur deux de survivre, « son corps – son corps brisé dans notre tête. C'est une image – ce n'est pas un sentiment vous savez ? » (Ravenhill, 11). Image comme moyen de garder une empreinte de l'événement.

La présence de l'appareil quant à elle transforme les lieux. Faisant de la chambre d'hôpital un terrain d'opération photographiques, elle éveille chez les visiteuses la tentation de faire image, de composer avec la lumière du soleil entre les stores, la myriade de couleurs des ecchymoses, les formes inouïes du corps enflé, la « silhouette » des machines. La possibilité même de photographier engendre l'énergie et la frénésie du travail artistique : « la beauté est là » (Ravenhill, 13). Esthétiques et narratives, visionnées sur écran, imprimées en couleur et haute définition, organisées en série, les images finissent par être

rageusement détruites, dans un moment de jalousie hallucinée.

### **Les mots pour dire (ou ne pas dire)**

Dans *Piscine (pas d'eau)*, dès que l'appareil fait son apparition le vocabulaire de la photographie numérique envahit la parole, avec ses mots pour dire les outils (matériels et logiciels)<sup>2</sup>, les actions<sup>3</sup>, les images<sup>4</sup>, les usagers<sup>5</sup>, les lieux de travail et de diffusion<sup>6</sup>, le marché de l'art et sa juridiction<sup>7</sup>. Selon un procédé identifié notamment par Walter Moser (Moser, 2007), le théâtre met en scène la médialité d'un art qui ne montre habituellement qu'une part infime de lui-même. Tandis que l'impossibilité de mener à terme le projet photographique provoque la fulgurance d'un moment de vérité qui éclaire crûment les compromissions, les peurs, les mensonges, et conduit chacun des membres du collectif à reconsidérer son rapport à l'art, et à devenir un peu plus lui-même, en affirmant sa singularité ou en abandonnant ses illusions.

Le lexique des objets chez Barker est au contraire restreint et approximatif<sup>8</sup>. Les mots appareil et pellicule sont constamment répétés. Une trentaine de fois pour le premier qui est l'élément central et obsédant de la saynète, également désigné de façon métaphorique comme une prison, une tombe ou une salle de torture. Une dizaine de fois pour la pellicule qui, en tant que surface où se matérialise l'image, est l'élément perturbateur essentiel, car ce qui compte chez Barker se sont les fonctions, ou les « missions » que le jeune homme assigne à l'appareil ou que l'appareil lui assigne : « faire une image qui reste », « souligner », « témoigner », « immortaliser un spectacle qui apparaît dans l'objectif ». Les verbes, en mêlant des actions ordinaires<sup>9</sup> et extraordinaires<sup>10</sup>, traduisent quant à eux les relations

---

<sup>2</sup> [Appareil, lentille, viseur, cadre, ordinateur, batterie, portable, mémoire, unité centrale, fichier, modem, boîte de réception, pièce jointe, « lisez-moi », virus, encre, papier, haute définition].

<sup>3</sup> [Voir, regarder, être à l'affût, chasser, capter, dérober, enregistrer, photographier, travailler, faire, disposer, exposer, manipuler, composer, créer, diriger, monter, revoir, faire défiler, ouvrir, afficher, étudier une image, sélectionner, choisir, ranger, ordonner, cataloguer, assortir, réassortir, enregistrer, sauvegarder, tirer, imprimer].

<sup>4</sup> [Clichés, images, photos, tirages papier, tirages couleurs, séries, œuvres, empreintes, enregistrements, prises de vue, compositions, bribes, fragments, morceaux, narration, histoire, moments clés, chapitres].

<sup>5</sup> [Sujets photographiés, photographes, artistes, assistants, gens, monde, collectionneurs, galeristes, marchands d'art, agents, managers, commentateurs, historiens].

<sup>6</sup> [Studios, hôpital, domicile, catalogue, exposition, galeries].

<sup>7</sup> [Achat, vente, présentation, promotion, lancement, vernissage, droit à l'image, propriété du travail, autorité].

<sup>8</sup> [Appareil, appareil photo, bouton, instrument, mécanisme, objectif et pellicule].

<sup>9</sup> [Appuyer sur le bouton, prendre la pose, tirer une photo, enrouler une pellicule, l'enlever, la scruter, avoir, acheter, offrir, voir, prendre, utiliser l'appareil, le porter à son œil, le tendre à

problématiques des êtres humains aux objets qu'ils inventent et s'imposent. L'appareil est également acteur, il « résiste », il « ne regarde pas ». Son existence même oblige à être avec. C'est cet « être avec » que la pièce de Barker invite à penser et à réinventer en empruntant le chemin des mots et du langage. La saynète se termine sur une énigme « L'appareil sans pellicule c'est moi » (Barker, 61).

Chez Fréchette, comme chez Barker, le lexique des objets photographiques est pauvre, référentiel et répétitif<sup>11</sup>. Celui des images se réduit à trois mots (photo, photomontage et pose), « photo » est répété plus de vingt fois et renvoie à des usages régis par des normes et des valeurs qui déterminent leurs fonctions (vieilles photos, photo de nous, photos de plantes, photos de vacances, photos de voyage, *Paris-Match*), tandis que le mot « photomontage » n'apparaît qu'une fois pour proposer une idée hors-norme aussitôt rejetée. Outre l'utilisation de l'appareil et du retardateur<sup>12</sup>, les verbes, assortis d'adverbes de description spatiale<sup>13</sup>, servent essentiellement à dire le placement des corps pour la pose<sup>14</sup>. Le besoin de photographe est besoin de fabriquer pour soi-même des emblèmes domestiques ayant pour fonction de représenter, d'actualiser et de renforcer le mythe d'une famille non seulement unie mais aussi libre et tolérante, imaginative et joyeuse.

Et depuis quand il faut être normal ? Je pensais qu'on voulait pas être comme tout le monde, dans cette famille. Ne pas se fondre dans le moule, demeurer libres de nos mouvements, de nos amours, suivre nos pulsions, partir, revenir, quand ça nous chante, avec qui on veut. [...] (Fréchette, 62-63)

Le dialogue met en jeu les schémas de perception et de représentation, selon une dialectique que résume le titre du premier chapitre de Pierre Bourdieu dans *Un art moyen*, « culte de l'unité et différences cultivées ».

## Pourquoi la photographie ?

---

autrui].

<sup>10</sup> [Le laisser tomber, le jeter, le lancer dans un lac, le laver, le désinfecter, arracher la pellicule, la brandir, la tendre].

<sup>11</sup> [Appareil photo, appareil, ça, trépied, objectif, retardateur, affaires, boutons et mode automatique].

<sup>12</sup> [Aller à, courir à, tourner autour de, toucher, manipuler, fixer, appuyer, actionner, photographe, prendre en (une) photo].

<sup>13</sup> [Se mettre en place, prendre sa place, la céder, se placer, se replacer, bouger, changer, se grouper, se pousser, se coller à, s'asseoir, se lever, se tourner, se pencher, relever la tête, sourire, se changer, être là].

<sup>14</sup> [Ici, là, où, à terre, à côté de, ensemble, debout, derrière, sur le bras, dans ou autour (du fauteuil)]

Quels rôle ces dramaturgies font-elles jouer à la photographie ? À quoi, de la photographie, les auteurices s'intéressent-ils, que, de la photographie, convoquent-ils et pour quoi faire ?

### **Quel rôle le théâtre fait-il jouer à la photographie ?**

Dans *L'Objectif fêlé*, l'appareil oblige le personnage principal à se confronter à l'idée de photographier. La souffrance que la situation lui inflige l'engage dans une démarche introspective d'élucidation de ses rapports au monde, le conduisant d'abord au désir de détruire l'appareil, identifié comme la cause de sa douleur, puis à celui de se détruire lui-même. En effet pour l'idéaliste de Barker l'acte photographique est un acte qui est à la fois de reconnaissance et de déclaration. Faire image c'est affirmer « cela est beau », acte éthique et esthétique de promotion d'un réel perçu en réel digne d'être fixé, conservé, admiré. L'image photographique manifesterait une croyance en la possibilité de percevoir une beauté au cœur du réel, une croyance en l'existence de miracles dont il serait possible de témoigner pour l'éternité. Partant de cette idée, pour pouvoir faire acte photographique il faudrait pouvoir percevoir ce qui se propose comme photographiable, ce que le jeune homme ne parvient pas à faire. Même face à la plasticité du corps nu d'une jeune femme qui s'offre à son appareil, il ne peut, et il pleure. Le fait d'avoir, au comble de la douleur, arraché la pellicule ouvre la voie à de nouvelles utilisations, extraordinaires, de l'appareil débarrassé de ses fonctions ordinaires et terrifiantes de fixation du réel. La photophobie radicale du personnage, variante de la mise en scène de l'iconoclasme caractéristique du théâtre de Barker (Barker, 2006), lui permet de renverser les modèles et de faire advenir d'une nouvelle photophomanie.

Comme l'appareil photo sans pellicule est parfait  
(il porte l'appareil à son œil. Il appuie sur le bouton)  
C'est entièrement moi  
(il prend une autre photo, un autre sujet, au hasard)  
Mon père le savait probablement  
L'appareil sans pellicule  
(il photographie un autre sujet)  
C'est  
Moi (Barker, 61)

Poétique et métaphorique, la photophomanie du jeune homme ne laisse aucune trace matérielle. Elle ne produit pas d'images silencieuses mais des

images invisibles, imaginaires, à jamais individuelles et secrètes que seuls les mots pourraient permettre de partager. Barker oppose à une foi dans la valeur du réel une foi dans celle des mots et de la poésie, au pouvoir d'authentification aliénant d'une pratique qui entretient un rapport mimétique au réel le pouvoir libérateur du simulacre (du « faire comme si »), à la reconnaissance du miracle dans le monde l'affirmation du miracle par la langue, créé dans le langage même, par une déclaration d'identification du sujet à l'objet. « L'appareil c'est moi » (Barker, 61). L'appareil argentique sans pellicule devient pur dispositif optique, métaphore de l'opération imageante du sujet qui « constitue l'image où s'origine sa possibilité de voir » (Mondzain, 2004). Dénué de sa fonction de production iconographique, il rend possible une expérience sensible de la relation au visible qui respecte l'invisibilité de l'image constituée.

Chez Fréchette, l'impossibilité de se représenter par la photo n'est imputable à aucun idéalisme mais au contraire à un mystère diffus qui empêche de produire une image commune et révèle, peu à peu, la dislocation du lien familial. L'échec répété accentue les tensions et conduit à un point de séparation auquel les personnages résistent en s'immobilisant collectivement en silence. « *Longtemps* » (Fréchette, 63) précise une didascalie. Le recueillement fait advenir un authentique moment d'être ensemble, une conscience autre de soi et de l'autre, qui rend l'écoute et l'accueil possibles. La jeune femme qui revient du lointain peut enfin révéler son secret. Elle ne le fait pas directement, sans artifice, mais encore une fois par le détour de la photographie. Dans le désert de Gobi, pensant à une photo de vacances elle a, raconte-t-elle, posé sa main sur son ventre et dit « c'est ta famille ». Après tous les échecs d'une réunion de façade, l'annonce de la grossesse rassemble. « *Ils forment un petit groupe autour d'elle. Peut-être que l'appareil photo se déclenche. Peut-être pas.* » (Fréchette, 65) ajoute la didascalie finale. Aux non-dits du visible et aux mensonges du passé succède le dit d'une vie encore invisible, à un solennel factice, un solennel authentique, à l'artifice, le vivant. Le mystère de l'impossibilité de photographier n'est pas élucidé, mais il a permis, fonction essentielle du théâtre pour Fréchette, de créer les conditions d'un moment d'écoute.

Chez Ravenhill, la photographie est mise en scène comme pratique artistique dans le parcours de vie d'un ex-collectif d'artistes. Quand la photographe assiste à la destruction de l'œuvre qu'elle se préparait à présenter, la qualité d'absence qui semblait la distinguer devient, en un éclair, intense présence. Elle exulte et profère un jugement tranchant, sans retenue sur la faiblesse artistique et humaine des autres membres du groupe. Incandescente, la vérité jaillit. Les illusions volent en éclats, les chemins se séparent. D'un côté, l'Artiste authentique, qui assume pleinement sa différence, la solitude qu'entraîne la singularité d'une vision artistique, qui fait de sa vie une œuvre. De l'autre, celles et ceux pour qui

le rapport de l'art à la vie est confus, pour qui le geste artistique peut être ressenti comme inhumain, qui portent, malgré elleux, des jugements moraux sur l'acte photographique, tendent à s'expliquer la qualité esthétique d'une image par la particularité de l'objet photographié, ou encore subordonnent leur propre pratique à des motivations d'ordre social. La brutalité de la parole soudainement honnête de l'Artiste qui ne peut tolérer que d'autres aient détruit son œuvre les libère de leurs illusions mortifères, et les conduit à cesser de sacrifier, vainement, leur vie à l'art.

Dans les trois cas, le rôle que les dramaturges font jouer aux appareils est référentiel, réaliste, quasi naturaliste. Il n'est dramaturgiquement intéressant que parce qu'il permet de mettre en scène des rapports problématisés à la photographie, rapports révélateurs de visions du monde et du théâtre.

### **À quelle part de la photographie le théâtre s'intéresse-t-il ?**

Dans *L'Objectif fêlé*, Barker s'intéresse à la photographie en raison de son triple statut de dispositif optique, qui permet de porter une réflexion philosophique sur l'opération imageante et l'invisibilité des images, de pratique iconographique, qui permet de mettre en scène l'iconoclasme, et d'objet conditionnant duquel seule l'imagination peut permettre de se libérer.

Dans *La Pose*, Fréchette s'empare de ses fonctions narratives et relationnelles. Tandis que la fonction relationnelle permet de mettre en jeu les attitudes d'écoute, la fonction narrative met en scène les pratiques de constitution de mythologies familiales, en convoquant des axes tenseurs duels tromperies/vérité, apparences visibles/profondeurs cachées, normes sociales/nature.

Dans *Piscine (pas d'eau)*, Ravenhill convoque le double usage artistique et social de la photographie pour questionner le rôle et le positionnement des artistes. Il s'attache à ce que Bourdieu identifiait comme la « situation ambiguë de la photographie dans le système des beaux-arts » (Bourdieu, 114) estimant qu'elle « pourrait tenir, entre autres choses, à cette contradiction entre la valeur de l'œuvre qui réalise l'idéal esthétique encore le plus largement répandu, et la valeur de l'acte qui la produit » (Bourdieu, 114). Mettre en jeu cette situation de la photographie interroge, par analogie, la place du théâtre dans le système des arts performatifs. L'accessibilité du lexique photographique permet de déployer, sans hermétisme, la médialité d'une pratique artistique professionnelle et de décrire un processus de création, suggérant ainsi qu'une différence existe, d'une part, entre des activités sociales qui, quelques soient leurs valeurs, ne relèvent pas du champ de l'art et des activités qui, elles, en relèvent, et d'autre part, entre un travail artistique qui s'affirme et se consolide dans la durée et une activité qui s'épuise au fil du temps.

### **Quels enjeux pour le théâtre ?**

Dans ces trois cas, la photographie est utilisée comme détour dramaturgique pour parler, indirectement, du travail théâtral, de sa légitimité et de ses enjeux : exploration du verbe et de son pouvoir imageant chez Barker, moyen de faire advenir des relations d'attention et d'écoute chez Fréchette, moyen de rendre compte du parcours d'un collectif d'artistes chez Ravenhill.

*Piscine (pas d'eau)* montre également que des œuvres photographiques exercent une véritable influence sur les nouvelles générations d'artistes de théâtre, et peuvent devenir sources d'inspiration, modèles et contre-modèles.

Brigitte Joinnault

### **Bibliographie**

Howard Barker, « Murders and Conversations », *Arguments pour un théâtre et autres textes sur la politique et la société*, traduit de l'anglais par Élisabeth Angel-Perez, Ivan Bertoux, Isabelle Famchon et al., Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006, p. 153-157.

Howard Barker, *L'Objectif fêlé*, 6<sup>e</sup> saynète de *13 Objects (Studies in Servitude)*, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, éditions théâtrales, 2003.

Pierre Bourdieu, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, éd. de Minuit, 1965.

Jean Cocteau, *Les Mariés de la tour Eiffel*, dans *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1963.

Carole Fréchette, *La Pose*, dans *La Famille*, dix pièces courtes, L'Avant-scène théâtre – La Comédie-Française, coll. Les Petites formes de la Comédie-Française, 2007.

Jean Genet, « *Elle* », dans *Spendid's*, Paris, Gallimard, 2010.

Henrik Ibsen, *Le Canard Sauvage*, trad. Eloi Recoing, Arles, Actes Sud, 2014.

Marie-José Mondzain, *Qu'est-ce que voir une image ?*, DVD, Vanves, Centre de ressources et d'information sur les multimédias de l'enseignement supérieur, 2004.

Walter Moser, « L'interartialité : pour une archéologie de l'intermédialité », dans Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion », vol. 14, 2007, p. 69-92.

Mark Ravenhill, *Swimming pool (no water)*, trad. Jean-Marc Lanteri, inédit mis à disposition par le traducteur, 2006.