



UCLouvain

Faculté de philosophie, arts et lettres – FIAL

Faculté de philosophie, arts et lettres

La photographie comme paradigme esthétique dans le théâtre

À travers l'analyse de 4 œuvres créées entre 2010 et 2022

Auteur : Zoé Piret

Promoteur(s) : Jonathan Châtel

Lecteur(s) : Roberto Fratini Serafide et Daniel Lesage

Année académique : 2022 - 2023

Master en arts du spectacle à finalité spécialisée: Pratiques et métiers du théâtre

Table des matières

Introduction :	5
Analyse de textes de théâtre et de mises en scène :	8
1. Durée d'exposition, une mise en scène de Animal Architecte.....	8
1.1. Point théorique : Un nouvel intérêt pour la photographie argentique	8
1.2. Analyse de la mise en scène de <i>Durée d'exposition</i> du collectif Animal Architecte	11
1.2.1. La structure	11
1.2.2. La photographie pour parler du théâtre et de la vie	17
1.2.3. L'importance du temps	18
1.2.4. L'image mentale dans la boîte noire.....	20
1.2.5. L'installation d'un cadre	21
1.2.6. La séparation	22
1.2.7. La photographie argentique	23
1.3. Conclusion : La photographie comme structure narrative.....	24
2. Analyse de <i>Au bord</i> une pièce écrite par Claudine Galea.....	26
2.1. Point théorique : La place du spectateur face aux photographies d'horreurs	26
2.2. Analyse du texte: <i>Au bord</i> de Claudine Galea.....	30
2.2.1. Résumé.....	30
2.2.2. Description de la photographie	30
2.2.3. Structure de l'œuvre.....	32
2.2.4. Inspiration et analyse photographique de la photographie	32
2.2.5. Le point de vue photographique et littéraire	33
2.2.6. Le choix de l'image inspirante.....	34
2.2.7. La photographie et l'écriture comme déclenchement d'inspiration	36
2.2.8. L'image et l'écriture comme exutoire psychologique	37
2.2.9. Questionnement de l'image	39
2.2.10. Prise de recul et superpositions d'images	40
2.3. Conclusion : L'image violente comme inspiration dans l'écriture théâtrale	41
3. <i>Eux sur la photo</i>, une mise en scène de la Maison Éphémère	47
3.1. Point théorique : L'importance de la trace photographique	47
3.2. Analyse de la mise en scène : <i>Eux sur la photo</i> de la maison éphémère	51
3.2.1. Résumé.....	51
3.2.2. Inspiration du roman homonyme	52
3.2.3. Structure	53
3.2.4. Sous la forme du roman photos	54
3.2.5. La parole des images.....	56
3.2.6. La révélation des secrets par la photographie	57
3.2.7. Le travail photographique et scénographique	59

3.2.8.	La rencontre entre l'image imprimée et le théâtre	61
3.2.9.	La photographie sous différentes formes au sein de la pièce.....	63
3.3.	Conclusion : La trace photographique comme voie scénographique et narrative	69
4.	<i>N051 Mu naine vihasas une mise en scène du Theater 99</i>	71
4.1.	Point théorique : La société contemporaine à travers l'image.....	71
4.2.	Analyse de <i>N051 Mu naine vihasas une mise en scène du Theater 99</i>	74
4.2.1.	Résumé.....	74
4.2.2.	Structure.....	75
4.2.3.	Le 4 ^{ème} mur et le hors champ	78
4.2.4.	La photographie comme moteur d'action	79
4.2.5.	Temps du théâtre et de la photo	81
4.2.6.	Photographier pour exister.....	82
4.2.7.	La trace numérique	84
4.2.8.	La culture de l'image	85
4.3.	Conclusion : La place de la photographie dans la société et le théâtre.....	89
	<i>Conclusion générale</i>	93
	<i>Remerciements</i>	95
	<i>Bibliographie</i>.....	96

Introduction :

Mon intérêt pour le théâtre s'est éveillé grâce à la pratique de la photographie. Après avoir achevé mes études en photographie, j'ai entrepris de capturer des instantanés de personnes en pleine action lors d'événements, de concerts et surtout de spectacles. Ainsi, j'ai pu pénétrer dans l'univers du théâtre, partageant mon regard extérieur avec cette discipline artistique.

Cependant, durant la période marquée par la pandémie de COVID, la culture fut reléguée au second plan, laissant place à un profond sentiment de privation théâtrale. Lorsque j'ai fait la découverte de ce programme de master en Arts du Spectacle, il m'est apparu comme une évidence. Après avoir longtemps évolué en marge du théâtre, en tant qu'observatrice extérieure, je ressentais un désir ardent de franchir le seuil et de plonger au cœur même de la création théâtrale.

Ainsi, de manière logique, après avoir acquis une solide formation dans ces deux domaines, j'ai fait le choix de m'intéresser à leur intersection. À travers une analyse approfondie de leurs évolutions et de leurs interactions mutuelles, j'ai pu constater que, dans ses débuts, le théâtre rejetait catégoriquement la photographie. Toutefois, au fil du temps, cette dernière s'est peu à peu frayé un chemin, d'abord en tant qu'observatrice distante, puis en intégrant progressivement les rouages du processus créatif. Ainsi, la photographie est devenue un élément central de la scène théâtrale, participant à la mise en scène et contribuant à la création d'un univers esthétique singulier. Le cheminement parcouru par la photographie pour s'insérer pleinement dans l'art théâtral trouve des échos dans mon propre parcours d'études.

Ce mémoire représente l'aboutissement de mes études en Arts du Spectacle, marquant le point culminant de mon parcours académique. J'ai jugé essentiel d'explorer comment la photographie peut enrichir la création théâtrale et quelles contributions je, en tant que photographe, pourrais apporter au théâtre grâce à mes connaissances photographiques.

Mon objectif est donc d'explorer le parcours emprunté par la photographie pour s'intégrer pleinement dans le théâtre. Je souhaite aller au-delà d'un simple regard extérieur ou d'une simple thématique, et étudier comment elle peut devenir le moteur d'une écriture scénique et textuelle au sein de cet art, en faisant appel à diverses techniques d'expression.

Ce travail sera constitué de l'analyse approfondie de 4 créations théâtrales, comprenant à la fois des textes de théâtre et des mises en scène. La majorité de ces créations sont francophones, à l'exception de la dernière qui est estonienne, mais qui a été jouée à Avignon. J'ai tenu à inclure cette pièce pour montrer que la convergence entre la photographie et le théâtre ne se limite pas à une région ou une langue.

Cependant, j'ai choisi de me concentrer sur ces 13 dernières années c'est-à-dire de 2010 à 2023, car c'est à partir des années 2010 que l'appareil photographique est devenu un objet d'hyperconsommation. Les avancées technologiques ont engendré une profusion de nouveaux boîtiers, poussant les gens à renouveler leur matériel non seulement pour des raisons fonctionnelles, mais aussi pour suivre les tendances et obtenir des équipements toujours plus performants.

Comme dit Jacques Hémon, un journaliste et analyste du marché de la photographie

En 2010, la progression des ventes, alors que le taux de pénétration dans les foyers dépasse les 70% atteste que le marché de remplacement s'est transformé en marché de renouvellement ¹

Mais il est important de préciser que les inspirations photographiques au théâtre remontent depuis l'apparition de la photographie elle-même.

Un exemple marquant est l'œuvre du dramaturge norvégien Henrik Ibsen, intitulée *Le Canard sauvage* (*Vildanden* en norvégien), publiée en 1884. Dans cette pièce, la photographie joue un rôle symbolique puissant en représentant la métaphore du mensonge. À cette époque, la photographie était perçue comme un moyen de capturer la réalité, mais l'apparition de techniques de retouche et de photomontage commençait à susciter des doutes quant à la véracité de certaines images. Ibsen exploite habilement cette ambiguïté et utilise la photographie comme un puissant symbole du faux-semblant et de tromperie sociale au sein de sa création théâtrale. Dans *Le Canard sauvage*, la photographie est associée à un secret familial caché. La retouche photographique est le témoin silencieux d'un mensonge profondément enfoui. Par cette utilisation de la photographie, Ibsen explore la notion de vérité et d'illusion dans la société de son époque. Il interroge la capacité de la photographie à refléter fidèlement la réalité et met en lumière le pouvoir des images pour créer des narrations trompeuses. Ainsi, l'œuvre d'Ibsen met en évidence la façon dont la photographie peut être utilisée dans le théâtre pour créer des couches supplémentaires de sens et d'interprétation. Cette convergence entre photographie et

¹ J. HEMON (2010). Les réseaux sociaux et le marché de la photographie : Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels. *Cahier Louis lumière* n°7, 18-26, Saint Denis, Ecole Nationale Supérieure Louis Lumière

théâtre permet de questionner la nature de la représentation et de susciter la réflexion chez le public sur la réalité, la perception et la vérité.

Au fil du temps, de nombreux autres dramaturges et metteurs en scène ont également exploré les relations entre la photographie et le théâtre, utilisant cet outil visuel comme source d'inspiration pour l'écriture, la mise en scène et la scénographie. Cette convergence continue d'inspirer de nouvelles perspectives créatives dans le monde du théâtre contemporain, qui cherche constamment à se renouveler et qui s'ouvre donc à l'expansion de la photographie.

Dans ce travail, nous allons donc explorer cette voie en analysant en détail quatre pièces de théâtre. Nous établirons des rapprochements entre les techniques et les tendances photographiques contemporaines, et les œuvres théâtrales choisies pour cette étude. Cette démarche comparative nous permettra de mieux comprendre comment la photographie a influencé et enrichi la création théâtrale, en offrant de nouvelles perspectives créatives et en ouvrant des horizons artistiques. Nous mettrons ainsi en évidence les interactions entre ces deux formes d'art et démontrerons comment la photographie peut devenir un puissant outil d'expression scénique et textuelle dans le contexte théâtral. Afin de répondre à cette problématique : Comment la photographie permet-elle de mettre en jeu des procédés esthétiques théâtraux ?

Analyse de textes de théâtre et de mises en scène :

1. *Durée d'exposition, une mise en scène de Animal Architecte*

1.1. Point théorique : Un nouvel intérêt pour la photographie argentique

De plus en plus de passionnés de photographie et d'artistes choisissent de revenir à la photographie argentique, une tendance qui a connu une explosion depuis 2017, comme le rapporte un article portant sur les éléments de réflexion à propos du retour à l'argentique². Cette tendance ne cesse de croître, au point que certains magasins ont agrandi leurs rayons dédiés à l'argentique, et de nouveaux modèles de pellicules argentiques font leur apparition.

Cette transition vers l'argentique peut être expliquée par diverses raisons.

Tout d'abord, beaucoup cherchent à s'éloigner d'une société consumériste qui nous pousse à adopter chaque jour des innovations dont l'obsolescence est programmée dès leur lancement. Comme l'exprime un photographe interviewé dans l'article mentionné précédemment : « Le fait de passer au numérique nous fait rentrer dans l'ère de la consommation et de la surenchère technique »³. En effet, chaque jour voit l'émergence de nouveaux modèles d'appareils photo vantant des capacités toujours plus impressionnantes, des capteurs plus grands, des obturateurs plus rapides et des zooms plus puissants. Cela conduit à rendre rapidement obsolètes les modèles précédents. Et cela nous pousse donc à consommer. Même les photographes qui ne recherchent pas constamment la dernière nouveauté se retrouvent souvent contraints de changer leur matériel en raison de l'usure rapide. En effet, les appareils numériques, étant électroniques, ont une durée de vie courte et sont souvent fragiles.

Contrairement aux appareils argentiques totalement mécaniques qui se démarquent par leur composition en grande partie de métal, ce qui les rend solides et durables. Et dont la conception permet de les démonter et de les remonter facilement, ce qui permet à quiconque disposant de quelques connaissances de les réparer soi-même. Leur robustesse s'explique par le fait qu'ils étaient construits dans l'intention de durer dans le temps.

Donc, de nombreuses personnes optent pour la photographie argentique non seulement en raison de la surconsommation matérielle, mais également en réponse à la surconsommation

² VALIA. (2021, 22 septembre). Éléments de réflexion sur un retour à l'argentique. *PentaxKlub*. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://pentaxklub.com/elements-de-reflexion-sur-un-retour-a-largentique/>

³ Y. ESCALE DE NUIT (2023, 23 février). *Le grand retour de la photo argentique - la slow photographie - escale de nuit*. Escale de nuit. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://escaledenuit.com/grand-retour-de-l-argentique-slow-photographie/>

technologique « L'argentique est plus tangible que le numérique, plus vivant aussi côté visuel, puisque le tout est créé grâce à un procédé chimique et non des pixels »⁴.

Les photographes se sentent pleinement créateurs et libres, car ils peuvent suivre tout le processus, de la prise de vue à l'impression, et ainsi être maîtres de leur création du début à la fin. Comme cité par Pierre Paolo Dori, le propriétaire d'un studio argentique : « Ce qui est intéressant c'est d'avoir un procédé qui est totalement artisanal, de la prise de vue jusqu'à l'impression »⁵. Il y a également quelque chose de plus vrai, de plus matériel et plastique, « La photographie argentique c'est un peu comme le disque vinyle, le grain de la photo est plus réconfortant, plus chaud, plus rond »⁶. Revenir à l'argentique permet également de s'éloigner de la surconsommation d'images et de la course effrénée de notre société vers toujours plus et toujours plus rapide. Cela recentre l'attention sur l'essentiel : la qualité plutôt que la quantité. Le photographe prend son temps pour réaliser la meilleure photo et évite de capturer en masse dans l'espoir d'en réussir une parmi des milliers à trier par la suite. La complexité apparente de l'appareil argentique permet de se reconnecter à l'essence même de la création photographique. « Loin d'être un frein à la créativité, l'apparente complexité d'un appareil photo argentique permet au photographe de reconnecter avec ce qui est vraiment important »⁷. Le fait de prendre son temps et de réfléchir à chaque photo donne également au photographe l'occasion d'exprimer sa créativité et sa vision artistique de manière plus réfléchie. Cette approche consciente de la prise de vue permet au photographe de saisir des émotions et des détails subtils qui pourraient être manqués dans une approche plus rapide et superficielle. « Il y a quelque chose comme être dans le moment présent, prendre son temps, réfléchir à sa photo, penser à son sujet »⁸. La création photographique va bien au-delà de simplement prendre une photographie ; c'est tout un long processus qui implique une pensée réfléchie, une prise de recul, la capture délibérée de l'instant présent, et enfin le développement. On peut décrire ce processus comme suit :

⁴ V. RIOUX-BERROUARD (2019, 7 avril). *Vers un retour de la photographie argentique ?* L'exemplaire. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://www.exemplaire.com.ulaval.ca/non-classe/vers-un-retour-de-la-photographie-argentique/>

⁵ A. BOULIANNE (2018, août 22). Pas juste pour « flasher », la photographie argentique. *Journal Métro*. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://journalmetro.com/culture/1743064/pas-juste-pour-flasher-la-photographie-argentique/>

⁶ Y. ESCALE DE NUIT. *op. cit.*

⁷ A. BOULIANNE. *op. cit.*

⁸ *Ibid.*

Selon un temps d'exposition déterminé manuellement par le photographe ou mesuré automatiquement par l'appareil, la lumière entre dans un boîtier hermétique (chambre photographique) par une ouverture ou une lentille. Cette lumière est ensuite captée sur une pellicule photosensible et laisse une image « invisible » sur le film. Puis au développement, le film est immergé dans divers produits chimiques afin de rendre l'image « visible » et la faire apparaître sur la pellicule. Les pellicules de types négatifs (lumière et couleurs inversée) pourront par la suite être projetées sur du papier photosensible en chambre noire ou numérisées afin d'obtenir l'image positive.⁹

Lorsque le photographe prend une photo, il ne sait pas exactement quel sera le résultat final. Cette incertitude, est propre à l'argentique, car contrairement à la photographie numérique où l'on peut instantanément visualiser l'image sur un écran, avec l'argentique, le photographe doit attendre le développement du film pour découvrir le résultat. « Le photographe sait que l'image existe, mais il ne sait pas ce qu'elle sera, il ne peut que l'imaginer, la rêver ». ¹⁰

La photographie argentique possède donc un aspect magique et unique grâce à son processus créatif, son rendu chaleureux et ses surprises lors du développement. Cependant, dans le cadre de la photographie professionnelle ou du reportage, l'utilisation du numérique est souvent privilégiée afin d'être en phase avec la société actuelle. Cette dernière est inondée d'images numériques, et le partage rapide et facile de ces images via les médias sociaux et Internet est devenu une norme. La photographie numérique répond à cette demande de rapidité et d'accessibilité des images.

Les deux ont donc leur place « Ce sont deux médias complémentaires (...) le film peut être une porte d'entrée ou juste une façon de se réapproprier la photographie »¹¹. Quand le numérique suit la tendance, d'autres se rapprochent de l'argentique afin de s'affirmer différemment. « Tout courant parce qu'il est dominant crée le besoin de diversité » ¹². Il y a donc là deux points de vue différents : « Le temps court du numérique contre la nostalgie de l'argentique »¹³.

Nous allons voir dès à présent à travers l'analyse de la mise en scène de *Durée d'Exposition* d'Animal Architecte joué le 21 mars 2022 au Théâtre Gallia de Sainte. Ce qu'apporte l'utilisation des étapes du procédé de la photographie argentique par le théâtre.

⁹ V. RIOUX-BERROUARD. op. cit.

¹⁰ VALIA. (2020, 5 décembre). Pourquoi la nostalgie de l'argentique ? partie 1. *Pentaxklub*. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://pentaxklub.com/pourquoi-la-nostalgie-de-largentique-partie-1/>

¹¹ A. BOULIANNE. op. cit.

¹² VALIA. op. cit.

¹³ *Ibid.*

1.2. Analyse de la mise en scène de *Durée d'exposition* du collectif Animal Architecte

Dans *Durée d'exposition*, un spectacle créé collectivement par Animal Architecte et mis en scène par Camille Dagen et Emma Depoid, la photographie et le théâtre se rejoignent de manière interconnectée. Ce spectacle offre une exploration approfondie de ces deux domaines artistiques, révélant leur relation complexe et complémentaire.

1.2.1. *La structure*

La structure de la représentation s'articule autour d'une forme semblable à un manuel d'instructions décrivant le processus de réalisation d'une photographie argentique. Chaque étape du procédé photographique est énumérée progressivement au cours du spectacle et projetée sur un écran, depuis la prise en main de l'appareil jusqu'au développement de l'image capturée.

Ces onze étapes jalonnent le spectacle, chacune d'entre elles donnant lieu à une performance théâtrale distincte. Les règles et les manipulations techniques de la photographie sont ainsi transposées sur le plateau, établissant un parallèle concret entre le processus photographique et théâtral. Explorons en détail chacune de ces étapes :

a. Étape 0 : Introduction

Avant le début de la pièce de théâtre, une comédienne déclenche un compte à rebours pour marquer le commencement de la présentation. Ainsi, l'action débute avant même que le public ne prenne place. Ensuite, les deux comédiens vérifient le nombre de personnes qui entrent et s'assurent de l'installation adéquate des objets nécessaires sur scène, procédant à des ajustements si besoin. Ces actions font écho à la mise en place préalable à un spectacle, mais également à celle qui précède une prise de vue photographique. Dans les deux cas, ces gestes sont empreints d'une préparation minutieuse et d'une attention portée aux détails, qu'il s'agisse de créer l'environnement propice à une représentation théâtrale ou de mettre en place les éléments essentiels pour une capture photographique réussie.

b. Étape 1 :

« Vérifiez que l'appareil photographique en votre possession est en état de marche. »¹⁴

Une fois les spectateurs installés, la première étape est lancée. Les comédiens entreprennent un tour de l'espace, explorant la boîte noire du théâtre. Dans cette mise en scène, un lien se dessine entre la chambre noire du photographe et la boîte noire du théâtre. Les deux espaces sont

¹⁴ C. DAGEN. (2018). *Durée d'exposition, une création d'Animal Architecte*. p. 9.

dépouillés au départ, ne révélant que la partie éclairée. Cette étape de vérification, où tout est examiné pour s'assurer que tout fonctionne correctement, évoque une redécouverte du monde sous une nouvelle lumière, comme si tout commençait à nouveau, comme si c'était le début d'une journée, d'une vie. L'allumage de l'appareil photo ou l'éclairage de la scène marquent ainsi le début de cette expérience.

c. Étape 2 :

« Vérifiez également que l'appareil est chargé d'une pellicule vierge : il s'agit d'une surface sensible qui, au contact d'un rayonnement lumineux, réagit chimiquement. »¹⁵.

Les comédiens s'approchent du public, portant leur attention sur chaque visage, observant et analysant, et à l'inverse le public peut aussi prendre le temps de les observer :

Il s'agit aussi de se laisser voir. D'accepter la surprise qu'on est soi-même au monde, devant le monde. (...) Juste être là, comme les vraies gens qu'ils sont devant ceux que nous sommes. Ils se laissent étonner. Ils peuvent rire, sourire, avoir peur.¹⁶

Le public devient ainsi une pellicule vierge, prête à réagir en fonction de ce qui se déroule sur scène, tout comme une pellicule photo devant un sujet à photographier. Son regard et ses émotions captureront l'essence même de la représentation.

d. Étape 3 :

« Décidez-vous pour un projet. »

Le projet ici est de saisir la scène en photographie, de créer une image mentale du spectacle. Pour cela, chaque élément doit être soigneusement positionné, occupant une place précise pour être le plus photogénique et s'harmoniser avec l'organisation spatiale de la scène ou du cadrage. Des marquages au sol sont réalisés afin de tout replacer correctement. C'est une véritable « Chorégraphie en chassé-croisé : mise en place de tous les objets. »¹⁷. Le choix du sujet et la disposition des éléments se rejoignent à nouveau dans les deux arts.

e. Étape 4 :

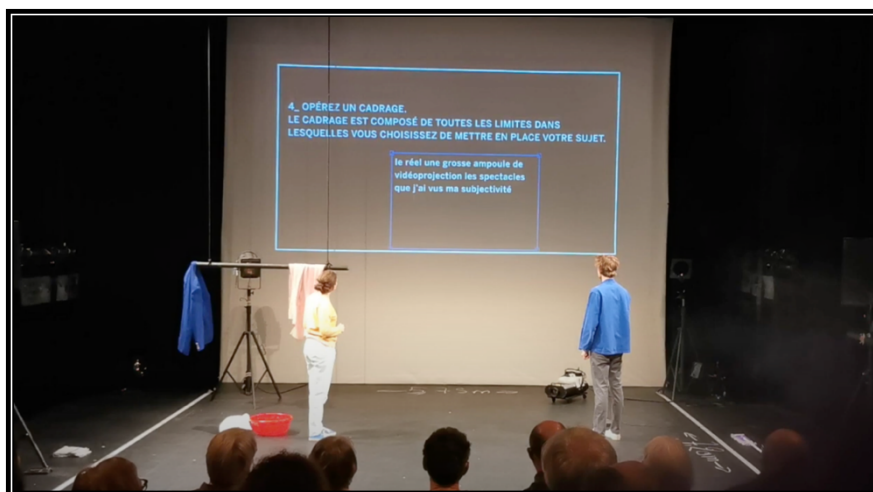
« Opérez un cadrage. Le cadrage est constitué de toutes les limites dans lesquelles vous choisirez de mettre en place votre sujet »¹⁸.

¹⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ *Ibid.*, p. 12.



Théâtre Gallia de Sainte,
captation Durée d'exposition,
 21 mars 2022, capture d'écran

La lumière joue un rôle essentiel dans la délimitation du cadre. Sans lumière, il est impossible de sensibiliser la pellicule ou de réaliser une présentation théâtrale. Rien ne peut se produire en l'absence de lumière, car le spectateur ou la pellicule photosensible ne peut enregistrer aucune information. De plus, il est nécessaire de faire un choix de cadrage, de décider ce que l'on souhaite montrer ou ne pas montrer, ce qui se trouve hors champ ou en coulisse. Cela influe sur la façon dont le sujet sera interprété dans l'univers de la photographie, figé ou non.

Yannick — Ça c'est le cadre.

Hélène — Vous êtes compris dedans. (Sourire. Léger temps.) Vous pouvez en sortir si vous voulez.¹⁹

Il est donc primordial de connaître les limites du cadre, mais aussi les limites de son matériel et de son équipe.

Ce protocole de cadrage est une action que l'on fait et non pas une idée que l'on a.

Hélène — Emma ? Quel est ton outil dans le cadre de *Durée d'exposition* ?

Dans le cadre de cette représentation de *Durée d'exposition*, les limites de mon intervention sont : 3m50 de hauteur sous plafond maximum (ils mesurent avec les yeux ce que ça veut dire, concrètement), 6m50 de largeur, 7m de profondeur. (Hélène dessine à la craie ces limites en les inscrivant au sol.) Un dedans et un dehors.²⁰

Cependant, malgré toutes les précautions prises et les vérifications effectuées, des imprévus peuvent toujours survenir. « Dans le cadre de ce spectacle quelque chose peut se dérégler. »²¹

Tant la pellicule que le public se trouvent dans l'obscurité de la chambre noire de l'appareil photo ou du théâtre. S'ils en sortent, ils ne pourront pas avoir toutes les informations nécessaires.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 14.

²¹ *Ibid.*, p. 15.

f. Étape 5 :

« Effectuez également vos réglages en fonction de votre projet, des paramètres de l'appareil et des conditions de la prise de vue. »²²

L'équipe attache une grande importance au placement, aux choix des postures, à l'aspect visuel, aux expressions et aux gestes. Cela transparaît clairement à travers la lecture du texte du spectacle. Les didascalies revêtent une grande importance, rien n'est laissé au hasard.

Yannick et Hélène se tournent l'un vers l'autre, lentement. Ils se regardent. Ils se préparent intérieurement comme des plongeurs, des scaphandriers des profondeurs. Ils cherchent en eux-mêmes le matériau, le silence, le calme un peu plus grave, les sensations et la force peut-être aussi qui vont leur permettre de créer – de jouer et de se laisser jouer par – l'image latente à venir. Quand ils estiment être à la fois assez chargés et présents, ils rompent, leur mouvement déclenche la même musique-rythmique qu'au moment de l'installation (3_). Ils vont au niveau de la sous-perche, attrapent les vêtements posés dessus et déposent les leurs à la place. Yannick installe également avec précision une serviette blanche sur la sous-perche, de manière à ce qu'elle pende dans le vide. Ils se changent de part et d'autre de la scène, lui en prince bleu, chaussé de blanc, elle en robe rose, pieds nus. Ils ébouriffent leurs cheveux. Hélène tend sa montre à Yannick 20 Durée d'exposition sans bouger de sa place, Yannick tend le bras, la récupère, la glisse dans ses chaussures à elle placées sous la sous-perche, se relève. Ils tournent la figure l'un vers l'autre, vérifient du regard.²³

La réussite d'une photographie repose sur chaque réglage de l'appareil, chaque paramètre soigneusement ajusté.

g. Étape 6 :

« Puis, rendez-vous attentifs : à l'instant décisif, appuyez sur le déclencheur. C'est à cette étape qu'on a la sensibilisation et l'exposition du spectateur. L'acmé du spectacle. »²⁴

Lorsque vient le déclenchement, il dépend autant du regard, que du contact, voire même du toucher du spectateur. Comme le soulignait Barthes : « Pour moi l'organe du photographe ce n'est pas l'œil (il me terrifie) c'est le doigt »²⁵. Dans cette représentation, le spectateur occupe une double position, à la fois celle du photographe et du metteur en scène. Il est l'élément déclencheur, mais également l'objectif, confondant ainsi son regard avec celui du photographe ou du metteur en scène. Les comédiens, quant à eux, appuient sur les épaules des spectateurs, cherchant à provoquer une réaction, à trouver le déclencheur.

À partir de cet instant, la pièce semble nous transporter dans un monde parallèle, celui qui se

²² *Ibid.*, p. 19.

²³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴ *Ibid.*, p. 20.

²⁵ R. BARTHES. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Editions Gallimard. p. 32.

déploie après le déclenchement. C'est un moment de fusion entre le spectateur et le modèle, se manifestant à travers la danse entre les comédiens et certains spectateurs.

h. Étape 7 :

Le mécanisme de la prise de vue est ainsi déclenché : l'obturateur se soulève, une certaine quantité de lumière vient frapper la surface sensible à l'intérieur du boîtier et en transformer les cristaux d'argent.

Une image s'inscrit, encore invisible : on la nomme image latente.²⁶

Après la fusion, il est fait référence à la notion de séparation. Cette séparation implique une distinction entre le positif et le négatif, ainsi qu'entre le modèle et la surface photosensible. Cela donne l'impression que ce moment devient une image observée de manière distante. Lorsque l'homme se déshabille, son corps nu crée une image plus claire, ce qui peut rappeler le passage du positif au négatif, car les tons sombres deviennent clairs sur la pellicule et inversement.

La notion de séparation peut également être interprétée comme une distinction entre le personnage et l'acteur, avec la mise à nu du corps. De plus, cela peut aussi être une métaphore représentant le dépouillement du passé révolu. Par ailleurs, à un moment donné, il y a une succession d'actions qui se déroulent et qui rappellent le temps qui s'écoule.

i. Étape 8 :

« Répétez l'opération autant de fois que votre pellicule vous le permet. »²⁷

La répétition théâtrale et le retour d'une image déjà capturée peuvent être interprétés comme l'idée selon laquelle chaque spectateur de théâtre ou de photographie possède une sensibilité différente, ce qui conduit à une expérience unique et à une interprétation personnelle de l'image ou de la performance. La citation suivante renforce cette idée : « Ils commencent une chorégraphie lente et simple. À chaque verbe correspond un geste. C'est un protocole ou un rituel. Quelque chose se dépose »²⁸. Elle évoque la mise en place d'un processus structuré et répétitif, qui peut symboliser la routine quotidienne qui se répète sans cesse. De même, la phrase du personnage de Yannick : « Être là. Regarder. Choisir un sujet. Cadrer. Régler. Déclencher. Rembobiner. Développer. Tirer. »²⁹ évoque les différentes étapes du processus photographique, soulignant ainsi la répétition des actions nécessaires pour capturer une image.

Ces éléments suggèrent que la routine et la répétition sont des aspects incontournables de la vie quotidienne, qu'il s'agisse de la pratique théâtrale ou de la photographie, et que chaque itération

²⁶ C. DAGEN. *op. cit.*, p. 21.

²⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁸ *Ibid.*, p. 50.

²⁹ *Ibid.*, p. 51.

peut apporter de nouvelles couches de sens et d'expérience.

j. Étape 9 :

« Rembobinez la pellicule impressionnée. »³⁰

Dans ce passage, après l'écoulement du temps, on assiste à la fin d'un moment éphémère. Il ne reste que la pellicule, l'image mentale de ce qui s'est passé. Cependant, il reste encore à interpréter cette image et à la développer, à en saisir toute la signification.

Lorsque le personnage range le micro et remet les objets à leur place initiale, ainsi qu'en effaçant les marques au sol telles que le cercle et le tag en russe, cela symbolise le retour en arrière, un processus de rembobinage. Cela suggère la conclusion de ce moment spécifique et le retour à la réalité quotidienne.

Elle range le micro, range Kiki, remet les objets à la place exacte où ils étaient à l'entrée des spectateurs. Puis, au moyen d'un balai-serpillère qu'elle trempe dans l'eau tombée de la bassine, elle entreprend d'effacer les dimensions au sol, le cercle, le tag en russe. Juste : on rembobine.³¹

La référence au tag apporte une dimension supplémentaire. Il est mentionné par le personnage d'Hélène que « C'est du russe. Ça veut dire « Viens et vieillissons ensemble ». En russe. »³²

Ce tag, tout comme une photographie, représente une trace du passé, marquant un moment vécu ensemble qui restera ancré quelque part.

En somme, cette séquence met en lumière la fin d'un moment éphémère, l'importance de l'interprétation de l'image capturée, ainsi que la signification des traces laissées par le passé.

k. Étape 10 :

« Votre pellicule doit être à présent développée : laissez opérer dans une cuve opaque le traitement chimique qui transformera l'image latente en image visible. (...) Une porte s'ouvre. Un flot de lumière entre, venue de cet extérieure. Hélène est à moitié prise dans le rayon. »³³

Ce passage met en évidence une progression graduelle de l'éclairage de la scène, similaire à l'apparition progressive d'une photographie sur du papier, où le sujet se dévoile progressivement, ou encore à l'adaptation progressive de notre regard dans une chambre noire éclairée uniquement par une lampe inactinique. Ceci symbolise une révélation, un moment où quelque chose qui était précédemment caché devient visible et perceptible.

³⁰ *Ibid.*, p. 54.

³¹ *Ibid.*, p. 54.

³² *Ibid.*, p. 54.

³³ *Ibid.*, p. 57.

L'image de la porte s'ouvrant et de la lumière inondant la scène évoque l'idée d'une transformation, d'une transition entre l'obscurité et la clarté. Hélène se trouve à mi-chemin, partiellement immergée dans ce rayon lumineux. Cette scène suggère ainsi un élément révélateur qui se dévoile progressivement, apportant une nouvelle perspective ou une compréhension plus profonde.

1. Étape 11 :

« Fin-ouverture : C'EST CE MONDE-LÀ QUI EST À NOUS »³⁴

Les personnages semblent emprisonnés dans la boîte, tels des objets capturés dans une photographie. Pour exemple, ils citent :

Puisque nous aimons tous les deux ce qui est exceptionnel, voilà. Je viens là, près de vous, maintenant, nous restons ensemble pendant quelques heures et ensuite, quoi qu'il arrive, nous ne nous revoyons plus jamais. D'accord ?³⁵

La photographie, tout comme le théâtre, représente des instants de fusion. Ce sont des moments où les acteurs et les spectateurs participent ensemble à une représentation, où la pellicule photosensible, le photographe et le sujet collaborent pour créer une image.

Tout cela se produit avant que chacun ne reprenne son propre chemin. Cependant, ce qui s'est passé reste gravé soit sur le papier, soit dans la mémoire.

L'utilisation de la structure photographique dans le récit nous permet de parler du théâtre et de mettre en évidence son propre processus créatif.

1.2.2. *La photographie pour parler du théâtre et de la vie*

Le théâtre, à travers cette série de performances, nous montre que le lexique technique provenant de la photographie peut être à la fois poétique et scientifique. Ce lexique s'adapte aussi bien au théâtre qu'à d'autres expériences du quotidien. Mais pourquoi utiliser la photographie pour parler du théâtre et du monde ?

Pour l'expliquer, le collectif raconte que :

Durée d'exposition part de la sensation d'un manque de temps, de réel, un temps consommé plutôt que vécu, un repli du regard (...). Notre hypothèse, c'est que photographier c'est retrouver le monde.³⁶

La photographie peut être considérée comme une fenêtre ouverte sur le monde. C'est un moyen de l'observer attentivement, de se concentrer sur certains éléments et de découvrir ce que nous

³⁴ *Ibid.*, p. 54.

³⁵ *Ibid.*, p. 61. Tiré du Script de Baisers Volés de François Truffaut

³⁶ C. DAGEN (2018). *Durée d'exposition, une création d'Animal Architect : Dossier artistique*. (2018). p. 3.

n'aurions pas vu de nos propres yeux. Avant de prendre une photographie, le photographe doit choisir soigneusement son sujet, l'observer, l'étudier afin de pouvoir le représenter de la manière la plus fidèle possible. Il effectue ainsi un retour aux sources pour s'intéresser à l'essence même de son sujet. Lorsque nous photographions une scène, un lieu, nous nous arrêtons un instant. Cette image crée un lien unique avec le monde, qui ne se reproduira qu'une seule fois, car le monde est en mouvement et le temps passe. « L'essence de la photographie, qui la rend unique, c'est qu'elle ne se distingue jamais de son référent (...) ce qu'elle reproduit à l'infini n'a lieu qu'une fois »³⁷

La photographie partage autant d'éphémère avec le monde que le théâtre, car ce sont des arts qui parlent de la vie, et il n'y a rien de plus momentanée que la vie. De plus, dans les deux cas, une étude approfondie du sujet est nécessaire pour parvenir à un résultat. Des essais, des expérimentations, sont effectués pour aboutir à un résultat final.

Comme dit le collectif dit : "Les acteurs sont les laborantins du présent."³⁸. En effet, pour développer des photographies, nous utilisons un laboratoire photographique, et pour développer des créations théâtrales, nous avons un laboratoire d'idées. Dans les deux cas, la phase de recherche est essentielle. Car dans le théâtre, tout comme dans la photographie, nous suivons un protocole de création avant d'arriver à une œuvre finale personnelle. Les deux tentent de transformer les instants en moments significatifs. Le spectacle peut d'ailleurs être perçu comme une sorte d'herbier de moments ou une collection de photos animées partagées collectivement dans l'instant présent.

1.2.3. L'importance du temps

Ce spectacle met l'accent sur le moment présent et doit être vécu en temps réel, car il s'adapte en fonction de la représentation. Selon le jour et le lieu, certaines répliques peuvent varier.

Par exemple :

Hélène — Nous sommes le mercredi 25 avril 2018, il est 19h16.

Yannick — Nous sommes au 77, rue de Charonne, Paris 11e.

Hélène — Nous sommes à la Loge, établissement culturel dédié à la jeune création en théâtre comme en musique.³⁹

Chaque session de spectacle est donc personnalisée, car les artistes étudient à la fois le temps et l'espace dans lesquels ils jouent. Ils se renseignent sur les particularités du lieu, tant à

³⁷ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 15.

³⁸ G. FLITI, (2018, juillet-août). *Planche photographique*. Fisheye, 31, Paris, BeContents

³⁹ C. DAGEN, (2018). *Durée d'exposition, une création d'Animal Architect*, p. 13.

l'intérieur du bâtiment que dans le quartier environnant. Ainsi, à l'intérieur de ce théâtre, nous retrouvons la métaphore de la boîte noire de l'appareil photographique, un regard tourné vers l'extérieur, derrière les murs et derrière l'objectif. Nous zoomons sur des éléments que nous ne verrions pas à l'œil nu. Et ce moment personnalisé est partagé dans un présent commun qui n'a de sens qu'avec les personnes présentes lors de cette représentation.

C'est le moment où dans la salle, on doit pouvoir commencer à sentir palpiter cela, cette idée-sensation qui est aussi un fait et, peut-être, une émotion construisible : nous sommes ensemble ici et maintenant, il y a une puissance à cela.⁴⁰

Nous sommes véritablement dans un processus créatif où chaque action est primordiale pour parvenir à un résultat unique. Dans ce spectacle, chaque étape est mise en avant, ainsi que le partage avec le public. Le résultat final n'est pas le plus important, car il est propre à chaque spectateur. L'essentiel est le moment présent.

Dans une société où tout va de plus en plus vite et où nous sommes submergés d'images, le collectif souhaite nous inviter à prendre notre temps et à créer une image sur une durée d'une heure. Ils veulent, à travers cette expérience, dénoncer l'urgence productiviste et défendre leur désir de voir le théâtre demeurer un moment où chaque étape est nécessaire. Ils souhaitent montrer une approche rigoureuse de



Théâtre Gallia de Sainte, *captation* Durée d'exposition, 21 mars 2022, capture d'écran

l'économie théâtrale, en mettant en évidence l'importance de tous les éléments d'une pièce et de toutes les personnes impliquées dans sa réalisation. C'est un travail qui semble vouloir revenir à l'essentiel et éliminer tout le superflu perturbateur. Il s'agit de faire le chemin inverse de la société industrielle qui cherche à nous impressionner en nous montrant toujours plus d'images et en nous submergeant d'informations en un minimum de temps. Tandis qu'ici, nous nous rapprochons de l'idée du "Less is more", qui consiste à ralentir pour gagner en qualité de vie en savourant chaque instant. Comme le dit la sociologue Elise Boulding : « Si on est tout le temps essoufflé mentalement à gérer le présent, il nous reste plus d'énergie pour imaginer l'avenir »⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ E. BOULDING, (2020, 2 décembre). *Slow life : comment ralentir pour vivre mieux et préserver la planète ?* écoconso. <https://www.ecoconso.be/fr/content/slow-life-comment-ralentir-pour-vivre-mieux-et-preserver-la-planete>

Il est donc important de prendre son temps pour décomposer le présent et profiter de chaque instant. C'est ce que fait cette création théâtrale en décomposant son spectacle d'une heure en onze étapes.

1.2.4. *L'image mentale dans la boîte noire*

L'image qui se développera après ce parcours, partagée entre les acteurs et les spectateurs, prendra forme dans l'esprit du public. Elle représente la trace, le souvenir que chaque individu conservera de cette expérience théâtrale. Comme l'a exprimé Thomas Flagel dans la revue Théâtre : « Le public est envisagé comme pellicule témoin de ce qui sera mis en jeu, durant une petite heure ».⁴²

Pendant cette heure, le public devient en réalité la surface photosensible à l'intérieur de la boîte noire de l'appareil photo, puis dans la chambre noire du laboratoire photographique. La boîte noire de l'appareil et celle du théâtre se fondent en une seule entité. Ainsi, le spectateur a l'impression d'être immergé dans la boîte noire de l'appareil photo, de faire partie du processus de création photographique et, par extension, théâtrale, même en tant qu'observateur externe. C'est comme s'il était sous le drap d'une vieille chambre argentique, comme l'est le film photosensible. D'ailleurs, le collectif souligne que la définition de "surface sensible" dans un dictionnaire de photographie est la suivante : « support susceptible d'être impressionné par un rayonnement qui le fasse réagir »⁴³. Métaphoriquement, cela évoque le public qui perçoit les informations transmises par la scène de spectacle éclairée et qui y réagit.



Théâtre Gallia de Sainte, *captation* *Durée d'exposition*,
21 mars 2022, capture d'écran

Dans cette mise en scène, toutes les étapes de la prise de vue sont parcourues, mais nous restons dans l'image latente en attente d'une image visible. Lors du développement, la solution révélatrice puis fixatrice est versée sur les comédiens dans l'idée qu'ils font partie de l'image finale et que l'image obtenue se fixera dans nos

souvenirs, propre à l'expérience de chacun. Tout comme lorsqu'on prend une photographie sur

⁴² T. FLAGEL (2020, mars). *Durée d'exposition*. Théâtre(s) le magazine de la vie théâtrale, 21, Nantes, M Médias

⁴³ C. DAGEN, (2018). *Durée d'exposition, une création d'Animal Architect : Dossier artistique*

un même thème, chaque personne obtiendra un résultat différent. De même, ici, chaque spectateur repart avec son image mentale.

Si nous approfondissons notre recherche et analysons les travaux réalisés dans le monde autour de la boîte noire, nous pouvons citer les propos de Stan Brakhage, réalisateur américain qui a conceptualisé le principe de la boîte noire et du travail de la lumière dans ses écrits :

Enferme-toi dans la pièce la plus sombre (...). Regarde si la lumière passe sous la porte, à travers les rideaux, ou de partout : et barre-lui le passage avec des chiffons, des habits, etc. Et ne sois pas étonné non plus par cela, car en bloquant le passage à la lumière à laquelle tu es habitué il te sera donné de voir de nombreuses espèces de lumière dont tu ne t'étais jamais douté qu'elles puissent exister.⁴⁴

Nous pouvons observer que la photographie et le théâtre reposent sur le même principe d'exposition. Ainsi, la comparaison entre le public et la pellicule photographique dans le spectacle devient plus claire et compréhensible.

1.2.5. L'installation d'un cadre

Pour créer une image, il est nécessaire d'avoir un cadre, comme nous l'avons mentionné précédemment. Au début de la mise en scène, un cadre est tracé, ce qui pourrait laisser penser qu'il délimite les limites de la scène. Cependant, nous remarquons rapidement que ce cadre nous fait plutôt prendre conscience de ce qui se trouve en dehors de lui, c'est-à-dire du hors cadre.

En marquant ce cadre, nous révélons en réalité l'existence du hors cadre, que ce soit en photographie ou dans le théâtre. En fait, l'idée même de cadre implique l'existence de limites, que l'on peut décider de franchir ou non, afin d'élargir ou de restreindre notre champ visuel.

Pendant ce fragment de spectacle, les acteurs nous donnent un aperçu de leurs limites de jeu, de ce qu'ils sont prêts à faire ou non, de leurs compétences, ainsi que des possibilités offertes par l'équipe technique qui les entoure. Même si cette équipe technique se trouve en dehors du cadre, elle aussi a ses propres limites et joue un rôle essentiel dans la création théâtrale et photographique. Mais à quoi servent donc ces limites si c'est pour parler de ce qui est en dehors ? Comme le dit Pierre Lesquelen dans le magazine IO : « Ce cadre mesuré à la craie ne sera qu'un seuil de perception ». ⁴⁵ Car en réalité, le cadre occupe une position centrale, c'est la partie la mieux éclairée et celle vers laquelle notre regard est naturellement attiré. Cependant, tout autour, il existe un monde qui interagit avec ce cadre, et ce dernier n'existerait pas sans le

⁴⁴ S. BRAKHAGE (2002). *Manuel pour prendre et donner les films*, Paris, Expérimental, p. 19.

⁴⁵ P. LESQUELEN (2019, 29 mars). *Nous voici - séparés*. I/O Gazette. Consulté le 26 juillet 2023, à l'adresse <https://www.iogazette.fr/critiques/creations/2019/nous-voici-separes/>

hors cadre. Ces idées sont confirmées par les propos d'Anaïs Heluin, journaliste pour la scène web : « Mesurer leurs limites pour prendre les parfaites dimensions de leur pratique avant de tenter un dépassement »⁴⁶

1.2.6. *La séparation*

À travers cette pièce, la photographie est utilisée pour questionner à la fois le théâtre et la vie, avec une volonté de prendre du recul et de s'intéresser au passage du temps. En dehors du domaine de la photographie et du théâtre, il y a une véritable exploration du quotidien, une réflexion sur la perception des sentiments et une thématique centrée sur la séparation. Les deux personnages oscillent entre complicité et éloignement, créant une séparation qui leur permet parfois de se retrouver davantage, que ce soit en eux-mêmes ou entre eux. Le collectif définit d'ailleurs son projet comme étant : « un spectacle pour capter le présent et éclaircir ce qui disparaît »⁴⁷. Une fois de plus, on peut y voir une analogie avec la photographie, qui capture le présent et cherche à éclairer ce qui pourrait autrement être oublié.

Dans cette partie, les comédiens citent soudainement des répliques de Bérénice de Racine ou des phrases empruntées à Truffaut. Ces citations semblent surgir de nulle part. Cependant, cette parenthèse offre une respiration dans la représentation, un moment où le public peut simplement savourer l'écoute de belles paroles, sans se poser trop de questions, en étant simplement là et en profitant. Par ailleurs, ces citations viennent renforcer le thème de la séparation, qui peut revêtir plusieurs significations. Elle peut faire référence à la distance physique requise pour prendre une photo d'un sujet, ainsi qu'à l'analyse approfondie nécessaire pour le représenter sur scène, ou même à la distance émotionnelle que le public doit prendre pour appréhender la pièce et en saisir sa propre interprétation. En somme, la séparation exprime la nécessité de prendre du recul, que ce soit pour capturer l'instant, le représenter artistiquement ou l'apprécier en tant que spectateur. Jean-Pierre Thibaudat, un journaliste, en parlant du collectif mentionne que :

« La séparation après la rencontre, qui est aussi celle du spectateur à la sortie d'un spectacle aimé, se trouve déjà dans la mélancolie de sa nostalgie »⁴⁸.

⁴⁶ A. HELUIN (2019, 24 mars). *À WET°, la jeune création fait la pluie et le beau temps* - Sceneweb. Consulté le 26 juillet 2023, à l'adresse <https://sceneweb.fr/a-wet-la-jeune-creation-fait-la-pluie-et-le-beau-temps/>

⁴⁷ C. DAGEN, (2018). *Durée d'exposition, une création d'Animal Architect : Dossier artistique*. p. 3.

⁴⁸ J. THIBAUDAT (2019, 26 mars). *Wet, un festival qui se mouille, la preuve par Camille Dagen*. Mediapart. Consulté le 26 juillet 2023, à l'adresse <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/260319/wet-un-festival-qui-se-mouille-la-preuve-par-camille-dagen>

En effet, la nostalgie, tout comme la photographie, est une trace du passé, un souvenir qui atteste de l'existence d'un moment. Ainsi, un souvenir est une photographie mentale d'un instant, une image gravée dans notre mémoire. C'est là toute la nature du théâtre, un moment fugace, tout comme les sentiments qui l'accompagnent.

Durée d'exposition conjugue avec humour et tendresse secrète les séparations sentimentales comme les surgissements et disparitions du théâtre, ce lieu à la fois éphémère et indestructible...⁴⁹

1.2.7. *La photographie argentique*

Cette création théâtrale se concentre spécifiquement sur la photographie argentique comme nous le constatons dès le début lorsque la pellicule photographique est mentionnée. Le collectif ne laisse aucune place au doute dès les premières étapes, clarifiant ainsi leur choix. Ce choix devient compréhensible lorsque nous examinons les intentions du groupe, qui visent à aborder le temps, le concret et le réel, comme nous l'avons vu précédemment.

En effet, la photographie numérique a quelque chose de plus volatile et abstrait, car au départ elle n'est qu'un fichier numérique, une ligne de code abstraite, mais aussi un résultat plus prévisible. Pas besoin d'attendre le développement pour connaître le résultat, un simple clic et un fichier brut s'affiche à l'écran. Nous sommes loin de la magie de l'argentique, qui nous limite à 36 clichés, avec de nombreuses inconnues et imprévus, de la prise de vue au développement. L'argentique a quelque chose de tangible, mais malgré sa matérialité concrète, il semble plus fragile, moins reproductible et plus imprévisible.

La pellicule est unique, un problème lors du développement et les photos peuvent disparaître partiellement ou totalement. Seule la pellicule reste avec les traces de son développement, de l'essai, en faisant d'elle un matériau unique. Comme le dit Thibaudat de Médiapart : « Il n'y a pas plus mystérieux qu'une photo sous-exposée et surexposée »⁵⁰.

Alors qu'une photo argentique légèrement floue, surexposée ou sous-exposée semble raconter une histoire, cela est rarement le cas avec la photographie numérique, où la société impose une photographie nette et parfaitement exposée. De plus, la photographie argentique comporte de nombreuses étapes qui demandent du temps, et il est impossible de les accélérer. Cela renforce l'idée du collectif de vouloir prendre son temps. C'est pourquoi chaque étape est décrite et qu'ils

⁴⁹ F. PASCAUD (2020, 7 décembre). *Festival Impatience 2019 : "Les femmes de Barbe-Bleue" en tête d'un palmarès puissant*. Télérama. Consulté le 26 juillet 2023, à l'adresse <https://www.telerama.fr/scenes/festival-impatience-2019-les-femmes-de-barbe-bleue-en-tete-dun-palmares-puissant,n6578156.php>

⁵⁰ J. THIBAUDAT. *op. cit.*

sont au cœur de chacune d'entre elles. Le développement se fait en lien avec leur performance. Comme le dit Barbara Burckhard : « C'est sur leur propre tête que les performers versent la solution du bain fixateur et l'image obtenue ne peut devenir immortelle qu'à travers nos souvenirs »⁵¹. Ainsi, s'ils échouent, l'image restera floue dans l'esprit du spectateur.

1.3. Conclusion : La photographie comme structure narrative

La photographie occupe une place importante dans cette réalisation en apportant une structure globale à la pièce. Sans les différentes étapes de la photographie, les analogies avec le théâtre et la vie ne pourraient pas exister. Le collectif s'est inspiré de la photographie pour des raisons spécifiques, notamment le désir de se rapprocher du réel et de retrouver une époque où l'on prenait son temps. Ils ont délibérément choisi de travailler avec la photographie argentique plutôt que la photographie numérique, car le monde numérique, avec son expansion et sa quête constante de rapidité, va à l'encontre de leur propos.

En revanche, à l'époque de l'argentique, chaque prise de vue était précieuse, et chaque seconde pendant le développement avait une importance primordiale. Un léger écart de temps et la photo pouvait disparaître dans la lumière ou l'obscurité. Ainsi, la photographie argentique offre une dimension temporelle unique où chaque étape est réalisée avec minutie.

On sort d'une certaine forme de boulimie photographique. On redonne du temps au temps et surtout du sens à nos actions. C'est pour cela qu'on peut parler de slow photographie.⁵²

Ces réflexions font écho aux propos d'Antoine Vitez sur le théâtre, pour qui l'acteur était celui qui pouvait : "jouir de la fuite du temps"⁵³. Nicolas Bouchaud, un acteur français de théâtre développe cette pensée en affirmant :

Jouer, c'est inventer un temps à soi partageable avec le temps d'un autre - le partenaire ou le spectateur. Ce temps qui pousse à l'intérieur chronologique. Un moment où l'on est pleinement dans l'instant présent, une faille, une brèche entre le passé et le futur, un temps qui reste. C'est le temps de l'expérience.⁵⁴

⁵¹ B. BURCKHARDT (2019, janvier). *Europa an der Elbe*. Theateur heute, 1, 48, Berlin, Der Theaterverlag, trad de l'allemand par C. GALLEN 2019.

⁵² Y. ESCALE DE NUIT. *op. cit.*

⁵³ A. VITEZ, N. BOUCHAUD (2021, 18 janvier). *Le théâtre un art du temps*. France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/nicolas-bouchaud-le-theatre-un-art-du-temps-4861640>

⁵⁴ N. BOUCHAUD (2021, 18 janvier). *Le théâtre un art du temps*. France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/nicolas-bouchaud-le-theatre-un-art-du-temps-4861640>

La photographie argentique et le théâtre ont donc en commun d'être des arts qui, contrairement à la société contemporaine, ne cherchent pas à toujours aller plus vite, qui n'essaient pas d'accélérer le temps. Chaque étape du processus du développement photographique comporte un délai qu'on ne peut accélérer, tout comme on ne peut accélérer une représentation théâtrale. Ainsi, il est important de laisser du temps au temps et de profiter de chacune de ces minutes du processus.

Nous pouvons donc conclure que l'approche de la photographie utilisée dans cette mise en scène met en évidence l'importance du processus photographique dans la création artistique, ainsi que les qualités de fragilité et d'imprévisibilité qui lui sont propres. Des qualités qui s'appliquent également au domaine du théâtre.

2. Analyse de *Au bord* une pièce écrite par Claudine Galea

2.1. Point théorique : La place du spectateur face aux photographies d'horreurs

La place du voyeur dans la photographie est un sujet préoccupant, en particulier lorsqu'il s'agit d'images d'horreur. Lorsqu'un spectateur regarde une photographie, il adopte la perspective du photographe, plongeant ainsi dans le regard de l'artiste au moment de la prise de vue. Cette expérience de partage visuel est omniprésente dans la photographie, indépendamment du sujet et de l'angle choisi par le photographe. Comparativement à la peinture, où l'artiste peut exprimer sa créativité de manière plus prononcée et s'éloigner du réel, la photographie capture un fragment de réalité tel que vécu par le photographe. Ainsi, même si une photographie peut sembler ratée, imparfaite ou mise en scène, elle conserve une part de réel : un instant précis et un lieu qui ont été devant l'objectif du photographe. Même lorsqu'une photographie est retouchée, elle reste un fragment de réalité. Cependant, cette caractéristique de reproduction du réel propre à la photographie a suscité de nombreuses critiques, notamment dans le domaine du théâtre. Initialement, le théâtre a exprimé une réticence catégorique envers la photographie, la considérant simplement comme une reproduction de la réalité cherchant à s'approprier ce qu'elle saisit. Cette tendance a été renforcée par le mouvement technophobe qui se méfiait des médias émergents à la même époque.

Certains, comme Philip Auslander, professeur de Littérature, Médias et Communication en Géorgie, estiment que la présence des médias n'est pas opposée au théâtre, car la présence n'est pas réservée exclusivement au théâtre. Selon lui⁵⁵, les deux branches peuvent coexister de manière parallèle, voire s'entrecroiser. Roland Barthes souligne également cette connexion entre la photographie et le théâtre : « Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche à l'art, c'est par le Théâtre. »⁵⁶. Cette capacité de regard est perçue positivement, car elle nous permet de voir des choses que nous n'aurions pas pu observer en raison de la distance ou de l'éphémère de l'action, immortalisant ainsi des instants précis.

Comme le souligne Gisèle Freund dans son article sur la photographie et la société, « La photographie va être décrite comme une « invention (...) d'une portée révolutionnaire pour la transmission des événements. »⁵⁷

⁵⁵ M. PICART (2022, 31 janvier). *La photographie au théâtre : une épistémologie foisonnante à l'épreuve de la scène*. Consulté le 27 juillet 2023, à l'adresse <http://www.fabula.org/acta/document14133.php>

⁵⁶ R. BARTHES, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁷ G. FREUND (1974). *Photographie et société*, Paris, Edition du Seuil.

D'autant plus qu'« elle est également qualifiée de langage universel »⁵⁸ car contrairement aux articles écrits, la photographie parle à tout le monde, sans le souci de la langue. Cela amène donc le monde à vivre un événement qui s'est déroulé dans le passé à un autre endroit par l'œil du photographe. Mais cette perspective va soulever des problèmes lorsqu'il s'agit de photographies choquantes provenant d'événements violents? Tels que les guerres ou les attentats, qui sont relayés dans la presse, que ce soit sous forme papier ou virtuelle, et se propagent rapidement à travers le monde sans contrainte ni barrière linguistique ou frontalière. Car le spectateur se retrouve témoin d'événements violents face auxquels il ne sait comment réagir ni interpréter. Comme dit Vincent Lavoie « Le fardeau des mots, le choc des photos »⁵⁹, les mots ne sont pas lisibles par tous et posent donc souci, tandis que les photographies sont directes, mais atteignent le spectateur sans détour. Mais il faut faire attention, car une lecture d'une image peut être trompeuse, une même image peut être interprétée de différentes manières par différentes personnes. Comme Vincent Lavoie l'écrit par la suite dans son article :

Les images portent en elles la possibilité de multiples lectures qu'il importe toujours de contextualiser. (...) Une même image peut être au service d'une dictature ou dans d'autres circonstances la dénoncer et sensibiliser le public. Seul devant son écran le lecteur d'images risque de mobiliser l'image comme miroir de ses émotions et de ses pensées pour orienter son interprétation.⁶⁰

Aucune image n'échappe à cette problématique d'interprétation, car c'est aussi le cas de celles qui nous semblent limpides et qui pour cette raison sont les plus partagées. Pour la raison que cite André Gunthert, historien des cultures visuelles :

Les meilleures photos candidates à la monumentalisation sont les images les plus simples, celles où le sujet est facilement identifiable, sur un mode proche de l'emblème : le martyr, le bourreau et la victime, le dénouement face à la violence.⁶¹

Ces images sont parfois également les plus choquantes en raison de leur clarté. Il est donc important de toujours s'en méfier et se positionner sans se laisser submerger. « Devant cette avalanche de figure du malheur, on serait plutôt gagné par un sentiment d'impuissance »⁶²

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ V. LAVOIE (2009). *Le fardeau des mots, le choc des photos*, Chicoutimi, Protée, p. 89.-97.
<https://doi.org/10.7202/019637ar>

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ L'OBS. (2016, août 28). *Torture, humiliations... les photos qui ont révélé l'horreur d'Abou Ghraib*. L'Obs. Consulté le 27 juillet 2023, à l'adresse <https://www.nouvelobs.com/photo/20160825.OBS6879/torture-humiliations-les-photos-qui-ont-revele-l-horreur-d-abou-ghraib.html>

⁶² E. AUJALEU (2015). *La beauté de l'horreur ou la question de l'esthétisation du négatif*. L'Enseignement philosophique, Paris, Association des professeurs de philosophie de l'enseignement public, 65A, 39-48. <https://doi.org/10.3917/eph.652.0039>

Ce sentiment est de plus en plus présent dans notre société actuelle, car même si les images chocs ont toujours existé, elles se sont amplifiées ces dernières années pour deux raisons. Tout d'abord une acceptation de l'horreur dans un premier temps : « Des images qui pouvaient sembler très violente il y a vingt ans ou même dix ans peuvent sembler anodines aujourd'hui »⁶³ Ensuite, il y a une attirance pour ces photographies, qui s'explique sans doute par un procédé cathartique où le spectateur se décharge de ses émotions négatives. On est à la fois fasciné et dégoûté devant ces images chocs et cette dualité est ce qui rend ces images si populaires. « Les passions peuvent être perturbatrices, il faut des émotions artificielles, sans conséquences pénibles, ce que nous procurent les spectacles tragiques »⁶⁴. Le filtre artistique ou même juste photographique aide à faire accepter la vision d'horreur. Nous sommes capable de la supporter à travers les yeux du photographe, mais nous serions peut-être pas capable de la regarder en direct. « L'art va se charger de transfigurer l'horrible et le rendre « présentable » (..) la représentation de l'horreur suscite moins une émotion esthétique qu'un plaisir cognitif »⁶⁵. Ce qu'on peut appeler « l'envie » de regarder ces images vient aussi du fait qu'on peut mettre une représentation face à ces sentiments, des questions que l'on se posait auparavant.

La raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes, mais également pour les autres hommes ; en effet si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardants on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui.⁶⁶

C'est pour cette raison que l'image d'horreur devient si populaire autant dans la presse que dans la société en général à travers d'autres domaines.

Le spectacle d'images et notamment le cinéma fantastique et d'horreur sont des moyens importants par lequel l'être humain tente de se donner des images de ses états du corps et de ses fantasmes les plus angoissants pour se familiariser avec eux, les maîtriser et les organiser (...) Les images qui nous entourent sont des modèles à tous moments disponibles.⁶⁷

Mais parfois

Ces images renforcent le sentiment d'être submergé par ces scènes d'horreur, qui débordent de leur contexte d'origine. La terreur s'invite chez nous mais plus seulement à l'heure du journal de 20h. Elle nous hante continuellement sous forme d'une vidéo virale...⁶⁸

⁶³ V. LAVOIE. *op. cit.* p. 98-97.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ ARISTOTE, & M. MAGNIEN (1990). *Poétique : Chapitre 4*. LGF/Le Livre de Poche.

⁶⁷ S. TISSERON (2001). *Images violentes, violence des images*. Tripodos, 15, p. 151-166.

⁶⁸ V. LAVOIE. *op. cit.*, p. 89-97.

Et en tant que spectateur qui nous mettons à la place du photographe cela créé en nous un malaise nous devenons complice du témoin de ces horreurs car « Les images ne sont jamais neutre (...). Celui qui filme ou qui photographie fait le choix consciemment ou non de montrer l'évènement sous un angle restreint ». ⁶⁹ Ce qui provoque « La dualité des sentiments – répulsion et fascination- (..)il y a de la culpabilité dans le désir de contempler l'horreur » ⁷⁰

Et afin d'expliquer et fuir cela :

Le lecteur d'image se replie dans le répertoire de ses propres expériences pour donner un sens à ce qu'il voit. Son interprétation révèle parfois moins d'élément de la réalité extérieure que de sa réalité intérieure. ⁷¹

Ce qui amène parfois à des propos erronés. Il est donc :

Indispensable de distinguer entre le contenu d'une image matérielle et la tranche de passé induit qu'elle peut réveiller chez un spectateur. C'est le propre des images de pouvoir réveiller des émotions, des sensations, des fantasmes et des pensées liés à des traumatismes passés, enfouis et de leur donner en quelque sorte une nouvelle actualité. ⁷²

Toutefois, c'est à travers ce questionnement que le spectateur peut échapper à cette complicité coupable, car s'il se pose des questions, s'interroge et réfléchit, cela signifie qu'il ne prend pas le contenu de la photographie de manière passive. Et c'est d'ailleurs une des principales raisons d'être de ce type de photographie. Elles permettent de se connecter avec le monde extérieur, d'explorer les réalités qui nous entourent et de comprendre les enjeux qui y sont liés, tout en réfléchissant afin de remettre en question les événements. « Les images sont avant tout une invitation au questionnement, à une mise en relation avec le monde extérieur » ⁷³.

Est-ce pour cette raison qu'elle est autant utilisée dans la presse, dans les propagandes ou autres ? Car « Si les visionner suscite généralement une forte émotion, cela permet aussi par moment de relancer le débat public » ⁷⁴ et « Si ces images ne produisaient pas ces effets, les éléments qu'elles relatent seraient invisibles » ⁷⁵.

Pour conclure, cette dernière citation de Vincent Lavoie résume assez bien la situation :

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ É. AUJALEU, É. *op. cit.*, p. 39-48.

⁷¹ V. LAVOIE. *op. cit.*, p. 89-97.

⁷² S. TISSERON. *op. cit.*

⁷³ J. LACHANCE (2017). *Chapitre 4 - La solitude du lecteur d'images*. L'École des parents, Sup. au N° 624(6), 55. <https://doi.org/10.3917/epar.s624.0055>

⁷⁴ I. AHMADI (2021, 17 mars). « Murderporn » : Les images violentes sont-elles nécessaires pour lancer le débat public ? Les Inrocks. Consulté le 27 juillet 2023, à l'adresse <https://www.lesinrocks.com/actu/murderporn-les-images-violentes-sont-elles-necessaires-pour-lancer-le-debat-public-167842-15-06-2020/>

⁷⁵ *Ibid.*

Le décrypteur n'est plus celui qui regarde, il devient celui qui montre. (...) il propose implicitement aux autres spectateurs de ne pas rester dans la position du « regardeur » et d'adopter comme lui, celle du « montreur. »⁷⁶

Nous allons voir dès à présent à travers l'analyse du texte *Au bord* de Claudine Galea publié en 2010. En quoi la photographie peut être une source d'inspiration mais surtout un élément déclencheur pour l'écriture.

2.2. Analyse du texte: *Au bord* de Claudine Galea

2.2.1. Résumé

Écrit à partir de la célèbre photographie de la soldate tenant en laisse un prisonnier à Guantanamo, *Au bord* mêle l'intime et le politique pour interroger l'humain.

Cette œuvre est la 40^e tentative de l'auteur d'écrire à partir de la photographie.

2.2.2. Description de la photographie

Après ce court résumé, il me semble nécessaire de vous décrire l'image, d'autant que comme le souligne Sylvain Diaz : « Pour Claudine Galea, comme pour Heiner Muller qui a encouragé une textualité iconique dans les dramaturgies contemporaines, écrire l'image c'est d'abord la décrire. »⁷⁷.



Prison d'Abu Grahb, *Lynndie R. England dans une photo numérique*, 24 octobre 2003, Photo prise par Charles Graner et repris dans le The Washington Post

Cette photographie fait partie d'une série de douze clichés qui abordent les humiliations et les tortures infligées dans la prison irakienne d'Abu Ghraib sous la direction de l'armée américaine. Réalisée entre octobre et décembre 2003, cette série dénonce les sévices subis par les prisonniers et a été

dévoilée pour la première fois à la télévision lors de l'émission *Sixty Minutes II* sur la chaîne CBS, le 29 avril 2004. Elle a ensuite été reprise par le Washington Post. Les photographies ont finalement été republiées dans le journal *Le Monde* en mai 2005, dans le but de dénoncer les

⁷⁶ V. LAVOIE. *op. cit.*, p. 89-97.

⁷⁷ S. DIAZ (2021, 3 juin). *Numéro spécial Claudine Galea : Persistance(s) une lecture de « Au bord » de Claudine Galea*. Parages, 9, p. 202.

conditions de captivité des prisonniers pendant la deuxième guerre du Golfe. Cette image en particulier, a profondément choqué de nombreuses personnes, dont les écrivains Claudine Galea et Dominique Fourcade. Ce dernier a écrit *Sans lasso ni flash*, en *Laisse*, dont Galea s'inspire. Sur cette prise de vue, nous pouvons observer une soldate à la peau blanche, aux cheveux courts, vêtue de l'uniforme de l'armée américaine. Il s'agit de la sous-officière Lynndie R. England. Elle se tient debout dans un couloir, tenant de sa main gauche une laisse à laquelle est attaché un prisonnier arabe nu, traîné au sol. Le visage du prisonnier exprime la souffrance, de même que son torse nu. Ils se trouvent dans un couloir de prison sale, parsemé de feuilles de papier, avec des tissus suspendus aux portes grillagées des cellules. Selon le Washington Post, le détenu qui se trouvait au bout de la laisse répondait au surnom de Gus et était placé en isolement. Lynndie England n'avait pas l'autorisation de pénétrer cette partie spécifique de la prison en raison de ses responsabilités administratives. En réalité, elle rendait visite au caporal Charles Graner, qui était à la fois son supérieur hiérarchique et son petit ami. C'est sous ses directives que la soldate a posé avec la laisse et le prisonnier, afin qu'il puisse immortaliser cette scène à l'aide de son appareil photo.

Lors de son procès, elle précise :

I did not drag or pull on the leash," she said. "I simply stood with the strap in my hand. Gus started to crawl on the floor and . . . Graner took another picture. We then took the strap off of him and placed him back in his cell."⁷⁸

Dont la traduction est :

"Je n'ai pas tiré sur la laisse", précise la jeune femme. "Je suis simplement restée debout avec la laisse dans la main. Gus a commencé à ramper et... Graner a pris une autre photo. Nous avons ensuite retiré la laisse et avons remis Gus dans sa cellule."⁷⁹

Cette image, comme le souligne Paul Ardenne, représente « Le triomphe du spectacle d'horreur »⁸⁰. Cependant, le texte qui en découle dépasse largement une simple description photographique, comme je viens de le faire. Claudine Galea va bien au-delà et « part d'une image obscène, pour en faire une image de la scène »⁸¹.

⁷⁸ C. DAVENPORT (2004, 22 mai). « *I simply stood with the strap in my hand* » (*WashingtonPost.com*). Washington Post. Consulté le 27 juillet 2023, à l'adresse <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A46657-2004May21.html>

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ P. ARDENNE (2006). *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*. Paris, Flammarion, p. 283.

⁸¹ A. CÉSAR & J. FÉRAL 2021. Atelier autour d'*Au bord* de C. GALEA : « Vertiges de l'image ». In JOINNAULT, B. (Ed.), *La photographie au théâtre, XIX^e-XXI^e siècles*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. doi :10.4000/books.septentrion.104655, p. 219.

2.2.3. *Structure de l'œuvre*

La structure de l'œuvre de Galea apparaît comme décousue, avec des sujets qui s'entrecroisent et de nombreux va-et-vient et répétitions. La parole semble libre, sans qu'un schéma précis ne la guide, nous laissant suivre un fil conducteur dont la destination reste inconnue.

Cependant, malgré cette fragmentation apparente, on peut identifier certains moments forts qui rythment le récit et confèrent une certaine structure à l'œuvre. Des parties s'entremêlent, Galea développe une idée pour ensuite changer de sujet avant d'y revenir ultérieurement. Nous avons l'impression d'être immergés dans le flux de ses pensées, dans un tourbillon d'images, et tout cela prend naissance à partir de cette photographie.

En résumé, bien que l'œuvre puisse sembler désordonnée, elle conserve une certaine cohésion grâce à ces moments de force qui émergent et qui contribuent à structurer le récit, en tirant parti de la puissance évocatrice de l'image photographique et mentale qu'elle fait apparaître.

2.2.4. *Inspiration et analyse photographique de la photographie*

Selon Claudine Galea, l'inspiration suscitée par une photographie peut être multiple, car la réalité exacte qui se cache derrière l'image reste souvent inconnue. Dans toute photographie, il existe un hors-champ et des éléments qui ne nous sont pas montrés, que ce soit intentionnellement ou inconsciemment. Le photographe choisit son cadre en fonction du message qu'il souhaite transmettre, mais il ne peut capturer toute l'étendue de la réalité. « L'image ne tient pas compte de la réalité. La réalité ne tient pas compte de l'image. C'est un vertige. J'écris pour ne pas tomber »⁸².

Cependant, cela ne diminue pas la force et la part de réalité présente dans une photographie. Face à une image, Galea ressent le besoin d'écrire, comme pour exorciser les émotions qu'elle ressent à travers cette photographie. Depuis toujours, elle écrit pour ne pas sombrer et pour se libérer. Ainsi, bien que la photographie ait souvent été remise en question, surtout à l'ère du numérique, cela ne remet pas en question son impact, comme en témoigne cette photographie.

En effet, « Même mises en scène, ces images sont vraies, leur vérité pue »⁸³

Il s'agit des premières images numériques à prendre place dans la série des plus célèbres photographies de notre époque. Si l'on se souvient qu'il y a quelques années encore, l'arrivée de cette technologie était décrite comme un « changement de nature de la photographie », censé remettre en cause « son caractère d'authenticité », l'accueil réservé aux images d'Abou Ghraib peut surprendre. Contrairement à tous les effets

⁸² C. GALEA (2010). *Au bord*. Edition espace 34, p. 27.

⁸³ *Ibid*, p. 18.

d'annonce, ces photographies ont immédiatement été acceptées comme autant de témoignages crédibles. Leur réemploi au titre d'outils de mémoire confirme qu'elles sont considérées comme relevant de plein droit du régime de l'enregistrement.⁸⁴

Lorsque l'on parle d'enregistrement, il est évident qu'une photographie, qu'elle soit de guerre ou de torture, ne peut être ignorée en tant que preuve de l'existence d'un événement, vue du point de vue du photographe. Un exemple frappant est celui de certaines photographies initialement réalisées à des fins de propagande par les bourreaux, devenues des images dénonçant l'horreur et devenues des emblèmes. Comme c'est le cas avec cette photo de Lynndie England devenue le symbole du tortionnaire américain, immortalisant toute la haine, mais il existe d'autres exemples : comme la photo de l'homme cagoulé réalisé dans le même cadre que la photographie précédente et qui est devenue le symbole de la victime arabe et de l'absurdité de la guerre, et propagée par de nombreux militants antiguerres à travers le monde. Une photographie ramène à une réalité, quelle que soit la prise de vue. Si l'on décrit une scène par des mots, chacun la visualisera à sa manière, mais si l'on montre une photographie, tout le monde verra la même scène même si les interprétations seront peut-être différentes.

Dans notre société, la photographie est souvent considérée comme la preuve que « cela a existé » sans se poser de question. Avec son texte, Galea va plus loin et « Marque en ce sens un renversement contre la photographie qui interdit de penser. Il s'agit d'activer la parole qui oblige à nommer »⁸⁵. Nous pouvons y voir la volonté de l'auteure de remettre en question la photographie, qui peut parfois sembler entraver la réflexion en figeant la réalité. L'approche de Claudine Galea tente de prouver le contraire en encourageant l'expression verbale et en suscitant une prise de parole qui nécessite de nommer les idées et les émotions véhiculées par les images. Ainsi, son travail vise à engager un dialogue actif et à favoriser une réflexion plus profonde.

2.2.5. Le point de vue photographique et littéraire

« Je suis cette laisse en vérité »⁸⁶

Elle entame son œuvre avec cette phrase extraite des pages de Dominique Fourcade, une phrase qui sera une source d'inspiration capitale pour cette quarantième et ultime version. Tant Dominique Fourcade que Claudine Galea s'identifient à la laisse.

⁸⁴ P. A. GUNTHER (2014, 28 avril). *L'image numérique s'en va-t'en guerre. les photographies d'Abou Ghraib – L'Atelier des icônes*. Consulté le 27 juillet 2023, à l'adresse <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2990/>

⁸⁵ S. DIAZ. *op. cit.* p. 207.

⁸⁶ D. FOURCADE (2005). *En laisse*. POL. p. 38. repris par Galea, C. (2010). *Au bord*. Les Matelles, Edition espace 34 p. 9.

Dominique Fourcade disait ces mots :

Des trois, c'est lui l'humain je suis la laisse – elle est absolument sans style, une non humaine ? sans doute il faut un lien entre l'humain et cela, je suis cette laisse en vérité je suis lui et la laisse et elle abominablement pas moins humaine que lui, c'est même à cela que sert une laisse.⁸⁷

Dans cet extrait, nous pouvons discerner sa volonté de ne pas se placer en tant que bourreau ni en tant que victime, mais plutôt de choisir le lien qui les unit tout en soulignant leur séparation, symbolisée par la laisse. Cependant, il semble incarner la part de la laisse qui est plus proche de l'homme, contrairement à Claudine Galea qui semble s'orienter de l'autre côté. Toutefois, ils partagent un point de départ commun, celui de la laisse, avant que Claudine Galea ne se tourne davantage vers la figure de la soldate. Comme si un choix s'imposait à elle, la position de la laisse étant une indécision et celle de l'esclave, une position inhumaine. Et que face à cette situation, elle n'a pas d'autre choix que de s'intéresser à la femme soldat et d'explorer les multiples facettes imaginaires qu'elle suscite.

Je suis cette laisse en vérité.
Pendant des semaines je suis cette laisse (...)
Je suis cette laisse.
Je suis au bout de cette laisse.
Je suis celle qui tient la laisse
Je suis celle qui se tait et qui tient la laisse.⁸⁸

Cette phrase, « Je suis cette laisse », qui résonne tant chez Fourcade que chez Galea, vient ponctuer tout *Au bord*. Elle intervient à de nombreuses reprises, marquant un temps d'arrêt après chaque pensée. Ainsi, Claudine Galea nous dévoile l'angle sous lequel elle souhaite aborder son œuvre. Car que ce soit en photographie ou en littérature, il importe de définir le point de vue que l'on souhaite adopter, afin d'orienter notre discours. C'est pourquoi, à travers l'ensemble de son travail sur la photographie, elle se focalise principalement sur la femme soldat et la laisse, les symboles qui éveillent son intérêt.

2.2.6. *Le choix de l'image inspirante*

Dans cette seconde partie, l'auteure nous dévoile sa démarche d'écriture. Elle a épinglé la photographie en face de son espace de travail, un procédé utilisé par de nombreux artistes, certains allant jusqu'à recouvrir entièrement leurs murs d'images. Les images sont alors considérées comme un arrière-texte qui vient nourrir l'écriture.

⁸⁷ D. FOURCADE (2005). *En laisse*. POL. p. 38.

⁸⁸ C. GALEA. *op. cit.* p. 9.

Selon les auteurs elles offrent « tantôt l'éducation de leur œil, tantôt l'excitation de leur esprit »⁸⁹ et fonctionnent comme « un horizon contemplatif ou une sorte d'onde stationnaire »⁹⁰.



Madrid, *Ramon in his study*, 1948 ,
Auteur inconnu

Ces images servent à apporter des informations et à susciter l'inspiration, mais elles ne sont pas utilisées dans le but d'une transposition littérale. Ce procédé est employé par les contemporains, mais il était déjà pratiqué par des écrivains tels que Zola, qui se documentait pour chacun de ses romans, ou Martin du Gard, qui collectait des portraits photographiques pour nourrir la création de ses personnages. Comme le souligne Philippe Ortel : « La photographie fait partie de ces objets incitatifs, générateurs d'écriture »⁹¹. Dans ce contexte, Claudine Galea se sert de la photographie pour faire émerger des images intérieures.

J'écris souvent à partir des images. La plupart du temps, ce sont des images intérieures qui me hantent, qui m'appellent. (...) Parfois ce sont des images vues dans les journaux. Je les punaise au mur jusqu'à ce que je trouve pourquoi elles m'obsèdent.⁹²

Cependant, face à l'image qui est censée l'inspirer, elle se trouve muette. Elle se sent capturée par l'image, comme si celle-ci dirigeait la danse et la scrutait à travers sa pose, cherchant à voir son reflet dans son regard et à en être fière. « Je suis cette femme qui regarde cette femme qui tient en laisse un corps nu »⁹³, « Je reste accrochée à la photographie sur le mur. Pendue. Amarrée. Punaisée. Engluée. Scotchée »⁹⁴

⁸⁹ A. REVERSEAU, J. DESCLAUX, M. SCIBIORSKA & C. LAHOUSTE (2023). *Murs d'images d'écrivains : Dispositifs et gestes iconographiques (xixe-xxie siècle)*. Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain. p. 145.

⁹⁰ J. BAILLY (2020). *L'imagement : Fiction et Cie*. Paris, Le Seuil. p. 41.

⁹¹ P. ORTEL (2002). *La littérature à l'ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible* « Rayons Photos ». Paris, Editions Jacqueline Chambon, p. 222.

⁹² C. GALEA "Postface" dans C. GALEA & C. CLIER (2009). *Un amour prodigue : Collection Photoraman*, Paris, Editions Thierry Magnier p. 252.

⁹³ C. GALEA (2010). *Au bord*. Les Matelles, Edition espace 34, p. 9.

⁹⁴ *Ibid.* p. 11.

Bien qu'au départ aucun mot ne lui vienne à l'esprit, cette image la retient. C'est comme si elle était enchaînée par une laisse dont elle ne parvient pas à se défaire. Ainsi, elle commence par exprimer ce qu'elle voit, ou du moins ce qu'elle croit voir, ce qu'elle imagine peut-être. Et elle insiste sur sa position, "au bord". Elle se compare à la jeune fille, elle est à la fois cette jeune fille et en même temps à ses côtés, comme l'est la laisse. Elle sait observer la jeune fille, mais son regard évite l'homme, car celui-ci n'attire pas les regards, il ne semble pas dire "regardez-moi", contrairement à la jeune fille qui s'imprime dans sa tête, au point que même dans l'obscurité elle peut y deviner la scène.

À force de la regarder, elle et la photographie semblent se confondre en une seule entité. D'ailleurs, lorsqu'elle décidera de retirer la photographie punaisée, elle continuera à la voir, mêlée aux autres images conservées dans sa mémoire.

2.2.7. *La photographie et l'écriture comme déclenchement d'inspiration*

Elle accroche la photographie le 21 mai 2004, mais ce n'est que plus d'un an après, le 21 août 2005, qu'elle rédige la quarantième version. Cela se produit juste après sa lecture, le jour même de la phrase de Dominique Fourcade : « Je suis cette laisse en vérité »⁹⁵.

Cette date est également chargée d'une signification personnelle pour elle, car elle marque l'anniversaire de la mort de sa mère, survenue 18 ans plus tôt. C'est suite à ces événements que l'image fait naître d'autres images en elle. Les derniers mots de sa mère, « tu pues »⁹⁶ lui reviennent en mémoire, et elle pense à la fille qu'elle a aimée, à l'enfant et à la mère de cet enfant. Des souvenirs douloureux réveillés par la photographie. Elle exprime d'ailleurs : « Vous croyez qu'on peut écrire avec des images pareilles sur des images pareilles à partir d'images pareilles ? »⁹⁷

La photographie, notamment celle de la femme soldat, occupe une place cruciale dans le déclenchement de sa créativité. Les images du passé résonnent en elle et l'incitent à coucher ses mots sur le papier. L'urgence de donner une voix à ces images violentes, qui resteraient autrement muettes, se fait pressante. Ces images personnelles deviennent ainsi le point de départ de son expression littéraire, tissant des liens et évoquant des souvenirs parallèles.

⁹⁵ D. FOURCADE (2005). *En laisse*. POL. p. 38. repris par C. GALEA (2010). *Au bord*. Les Matelles, Edition espace 34 p. 9.

⁹⁶ C. GALEA. *op. cit* p. 12.

⁹⁷ *Ibid.*

Elle affirme avec conviction : « Je ne peux écrire qu'à partir de ces images. »⁹⁸. Si elle s'était limitée à la première image, elle serait demeurée silencieuse, privée de parole. Mais la photographie de la femme soldat suscite en elle d'autres images qui, à leur tour, inspirent la naissance du texte : « L'image enfante d'autres images. »⁹⁹. Ainsi, ces images provoquent la création de représentations mentales supplémentaires, s'éloignant progressivement de la photographie initiale qui, en raison de sa brutalité, entravait son écriture et l'empêchait de s'échapper. Elle se sentait emprisonnée dans cette image. Elle compare ce processus à l'écriture progressive des souffrances de son enfance, des blessures infligées par sa mère, qu'elle explore à travers des parallèles dans son écriture. En mettant par écrit ces douleurs à maintes reprises, elle parvient à prendre du recul et à s'éloigner de ces souffrances maternelles, comme elle le formule : « Livre après livre je me désenfante. »¹⁰⁰

Selon Christophe Pellet, Claudine Galea semble être

une femme adulte qui souhaite se désenfanter de son trouble (...). L'enfance troublée de la narratrice, sa relation avec sa mère en particulier, se substitue à cette image violente, ainsi que son désir du corps féminin. La vue de cette image convoque et met à l'épreuve l'enfant qui subsiste encore en elle ; comme dans les contes qui sont souvent des traversées brutales mettant à l'épreuve le corps des enfants.¹⁰¹

À travers ce texte, dans lequel la narratrice semble s'adresser à nous : « elle s'adresse aussi à l'enfant qui est en nous. En révélant la part sombre de son enfance troublée, elle convoque la nôtre »¹⁰² nous dit Pellet. Sylvain Diaz évoque également la même idée :

Dans *Au bord*, l'autrice est un masque par lequel s'expriment des voix multiples. L'admettre c'est saisir le processus d'identification qu'opère par là même le texte dans le sillage de l'image. Si bien que comme l'autrice face à l'image, le lecteur lui-même se retrouve face à la pièce en laisse, le texte se faisant à son tour écran sur lequel chacun peut projeter ses propres souvenirs, ses propres fantasmes.¹⁰³

2.2.8. *L'image et l'écriture comme exutoire psychologique*

Je laisse mes images me tirer
Je tire mes lignes des filles
Je tire mon plaisir au bout des lignes de ma laisse¹⁰⁴

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.* p. 13.

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 13.

¹⁰¹ C. PELLET (2021, 3 juin). *Numéro spécial Claudine Galea : Un désenfantement*. Parages, 9, p. 94.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ S. DIAZ (2021, 3 juin). *Numéro spécial Claudine Galea : Persistance(s) une lecture de « Au bord » de Claudine Galea*. Parages, 9, p. 202.

¹⁰⁴ C. GALEA. *op. cit* p.14-15.

Au cœur de ce texte, l'auteure exprime comment l'image de la soldate a évoqué en elle différentes femmes qui ont marqué sa vie. Ces femmes ont été à la fois source de joie et de souffrance, constituent son inspiration, lui permettant de trouver les mots pour exprimer ses tourments. À travers l'écriture, elle ressent un mélange de plaisir et d'exaltation en libérant son douloureux vécu. Elle établit des analogies entre la photographie et le sentiment d'être captivée, maintenue en laisse par les personnes aimées. Son imaginaire se nourrit des images fantasmées de la femme photographiée, créant ainsi ses propres représentations, plus idéalisées que la réalité et qui évoquent son passé.

Elle confie :

La fille est présente en toutes les filles que je regarde, y compris celle que j'ai aimée. Celle à qui j'ai dit 'ne me laisse pas'. Celle à laquelle je me suis attachée et dont j'ai adoré la laisse. Je suis cette laisse en vérité.¹⁰⁵

L'auteure aborde également la frontière trouble entre l'amour et la haine dans les relations. Elle évoque le sadomasochisme et la volonté de se livrer à l'autre, offrant ainsi la possibilité de souffrir mutuellement. Cela explique son attraction envers la femme présente sur la photo, une femme qui, en théorie, devrait susciter de la haine, comme elle le mentionne dans le texte :

Le désir de tuer se confond avec le désir d'aimer. Je pense que j'ai aimé une tueuse, j'ai aimé son désir. Je pense que j'ai confondu mon désir avec le sien. Je pense que la femme est double, contrairement à l'homme.¹⁰⁶

Dans ce texte, l'auteure évoque la jouissance associée à l'imposition de la souffrance. Elle parle du plaisir que ressent la femme soldat lors de ces moments de torture. Elle établit un parallèle troublant entre cette jouissance morbide et les violences subies de sa mère. Elle se souvient de la fierté de sa mère à l'humilier en lui donnant une fessée devant tous, une scène où « les filles apprenaient la leçon sur le tableau noir de mon cul. »¹⁰⁷

Nous retrouvons donc un parallèle troublant entre cette femme qui suscite un désir limité, mais qui est aussi une tueuse, la femme qu'elle a aimée malgré la souffrance qu'elle lui a infligée, et sa mère, qui semble avoir été cruelle envers elle. Ces réflexions émergent de l'observation de l'atrocité brute de la torture et se confrontent à la découverte de l'attraction/répulsion envers la soldate.

Nous pouvons constater que certaines phrases comme la dernière citation sont très imagées et permettent aux lecteurs de visualiser les scènes, d'eux aussi se projeter les images mentales.

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 17.

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 25.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 20.

Le spectateur peut alors à son tour imaginer des analogies avec son propre vécu, car à travers son discours sur la douleur et l'amour, Galea parle de la vie.

A partir de la photographie du Washington Post, il y a dans ce texte tout ce que Claudine fait entrer dans sa vie à elle (...) Son amour pour une femme. Le rapport au désir, à la sexualité, à la sensualité, à la tendresse, à la perte, à la violence, ça contient tout. C'est l'humain.¹⁰⁸

Ce texte capture donc l'essence de l'humanité.

On a tous en nous une part de la laisse, un part de la soldate, un part du supplicié. C'est une réflexion qui part de l'observation de l'atrocité brute de la torture et qui se heurte à la découverte de l'attraction/répulsion pour la soldate. Cela conduit à réinterroger le désir sexuel, la prédisposition à un sadomasochisme latent enfoui au fond de soi.¹⁰⁹

2.2.9. *Questionnement de l'image*

Je voulais parler de la vérité des images. De leur relativité. De leur obscénité. De l'image comme une flaque. Les coups ne suffisent pas. La jouissance est trop brève. Il faut faire durer la jouissance par l'image. La destruction. Faire durer. L'image est une illusion.¹¹⁰

L'auteure à travers cette phrase se questionne autour de la vérité des images et ce qu'elles expriment. Elles peuvent être vues de manières différentes en fonction de chaque point de vue, c'est pour cette raison qu'elle compare les images à une flaque, une réalité fluide et changeante qui ne peut être saisie de manière fixe et absolue. Une image ne peut être réduite à un simple coup d'œil, car la jouissance qu'on en tirerait en la regardant serait éphémère. Une image est faite pour être contemplée afin de prolonger cette jouissance. Il faut faire durer cette dernière à travers l'image. Cela implique la construction d'un récit visuel ou la naissance d'autres images, comme c'est le cas ici, afin de prolonger et d'intensifier cette jouissance. Cette jouissance s'explique par un prolongement de l'instant présent, mais surtout par le reflet de la part de sadisme qui sommeille en chacun de nous.

L'image peut ainsi donner un accès à la jouissance dans sa profusion et sa puissance ravageante. L'œuvre qui s'en fait le support permet que la pulsion voyeuriste et le sadisme se satisfassent alors, par procuration et en effigie. (...) Freud va explicitement dans le même sens : devant les représentations de l'enfer et des supplices que les démons infligent aux damnés dans les fresques d'Orvieto et sur la façade de son église, il met le doigt sur ce qui motive notre intérêt de spectateur : notre propre sadisme.¹¹¹

¹⁰⁸ C. DEGLIAME & C. BOIRON (2021, 3 juin). *Numéro spécial Claudine Galea : Une histoire qui regarde chacun*. Parages, 9, p. 131.

¹⁰⁹ C. BRUNE & F. VOSSIER (2021, 3 juin). *Numéro spécial Claudine Galea : Descente à nu*. Parages, 9, p. 119.

¹¹⁰ C. GALEA. *op. cit.*, p. 15.

¹¹¹ P. DE GEORGES (2017). *Image et sacrifice*. UFORCA. <https://www.lacan-universite.fr/image-et-sacrifice/>

En abordant la question de l'image, l'auteur souligne que celle-ci est une illusion, une représentation subjective de la réalité qui peut être manipulée et transformée selon les intentions de celui qui la crée, mais aussi de celui qui la regarde. Ainsi, l'image devient un outil puissant pour façonner la perception et l'expérience de la réalité. Cette réflexion met en lumière la puissance de l'image en tant que moyen de communication et de manipulation. Les images peuvent véhiculer des idées, des émotions et des significations multiples, et elles sont souvent utilisées pour influencer et persuader. Car considérées parfois à tort comme des fragments de réalité. D'ailleurs Sophie Calle, une photographe française contemporaine dit : « Les photos servent de preuve et le texte de rapport ». ¹¹²

En mettant en évidence l'illusion inhérente à l'image, Claudine Galea remet en question la notion de vérité absolue et invite à une lecture critique des images que nous rencontrons dans notre quotidien. Cependant, cette remise en question est en opposition avec une phrase qu'elle cite un peu plus loin : « Même mise en scène ces images sont vraies et leur vérité pue » ¹¹³

Ces deux points de vue se complètent néanmoins, car dans le cas d'une photographie, une image représente au moins une part de réalité, quelque chose qui s'est réellement passé et qui ne peut être mis en doute. Cependant, il est important de prendre en compte que des choix de sujet et de cadrage ont été effectués, et que la photo n'a pas été prise sans une réflexion de la part du photographe. C'est à propos de cela qu'il est crucial d'adopter un regard critique afin de mieux comprendre l'image et ses implications. Il n'est cependant pas toujours possible de connaître précisément les conditions de prise de vue, ce qui se trouve hors champ. Il subsiste donc toujours une sorte de limite, un inconnu dans le hors cadre. C'est de là que naît l'idée de vertige de l'image. « L'image ne tient pas compte de la réalité. La réalité ne tient pas compte de l'image. C'est un vertige » ¹¹⁴

2.2.10. Prise de recul et superpositions d'images

À partir de la page 21 et durant plus de 6 pages se déploie un vaste mouvement de recul où l'auteure récapitule le processus et les idées qui ont jailli en elle, dans un flot de paroles tumultueux et ininterrompu, sans la moindre ponctuation.

Ensuite vient le temps des je pense, un mouvement beaucoup plus organique, instinctif et qui s'emballe. (...) C'est le moment de débordement, de la nécessité absolue de coucher sur le papier ce qui jaillit. Cette seconde partie est à la fois la genèse de l'œuvre

¹¹² S. CALLE (1984). *L'hôtel*. Paris, Cahiers du cinéma.

¹¹³ C. GALEA. *op. cit*, p. 18.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 19.

et son aboutissement. L'ensemble provoque parfois une sensation de suffocation tant les phrases s'enchaînent dans un mouvement décousu, chaotique, d'où toute rationalité est parfois absente ou parfois à l'inverse avec la logique implacable de l'association d'idées. On est pris dans un trouble de la pensée première, brute, immédiate, comme emporté par une sorte de tsunami émotionnel.¹¹⁵

Nous sommes confrontés à une succession de plus de 60 fragments de phrases commençant par « Je pense ». On pourrait alors concevoir le JE « en morceaux, avant et durant toute la plongée en apnée dans les méandres de l'image »¹¹⁶, comme le suggèrent Cécile Brune et Frédéric Vossier, ou bien considérer le JE comme une reconstruction, une manière de déverser tout ce qui bouillonne en elle afin de se retrouver pleinement. Dans ce cas, nous nous rapprochons de l'adage célèbre : « je pense donc je suis »¹¹⁷. Quoi qu'il en soit, après cette immersion dans cette logorrhée qui se prolonge sur 6 pages sans la moindre ponctuation, l'auteure revient à la genèse d'autres images. Des images noires, telle une pellicule photographique surexposée par cette superposition d'images mentales.

Je pense que les images noires ont commencé à monter sous le mur blanc je pense que si je laisse les images noires dans le noir c'est moi qui laisse je pense que les images fantômes sont les images réelles je pense que trois images de femmes me hantent.¹¹⁸

Après six pages sans ponctuation, un point vient ponctuer cette phrase, marquant un renouveau et un retour plus structuré de sa pensée. Les images fantômes dont elle parle font vivre son récit et lui permettent de s'exprimer. Elles émanent de son ressenti, de son vécu, et leur réalité ne peut être mise en doute. Ces fragments et superpositions d'images mentales qui jaillissent dans son esprit sont des fragments de souvenirs, où les trois femmes fusionnent pour donner naissance à une créature monstrueuse.

Dès lors les 3 images de femmes qui hantent l'autrice « se superposent » dans un nouveau fragment (...) Au terme d'*Au bord*, ces mentions parcellaires d'éléments corporels autonomes contribuent ainsi à l'épiphanie d'un corps proprement monstrueux ou à l'instar de celui d'Œdipe se confondent plusieurs générations.¹¹⁹

2.3.Conclusion : L'image violente comme inspiration dans l'écriture théâtrale

Comme nous l'avons récemment examiné à travers les divers rapports entre le texte et l'image, ce texte s'est écrit à la suite de la confrontation entre l'écrivaine et la photographie.

¹¹⁵ C. BRUNE & F. VOSSIER. *op. cit.* p. 118.

¹¹⁶ *Ibid*, p118-119

¹¹⁷ R. DESCARTES (1887). *Discours de la méthode*. Paris, Librairie des bibliophiles., p. 22.

¹¹⁸ C. GALEA. *op. cit.*, p. 26.

¹¹⁹ S. DIAZ. *op. cit.* p. 208.

L'image est devenue son moteur d'écriture, l'incitant à exprimer ses douleurs et ses expériences, donnant ainsi naissance au texte.

Selon Régis Debray, écrivain et philosophe français : « Aucune image n'est innocente mais aucune, bien sûr, n'est coupable puisque c'est nous qui nous obligeons nous même à travers elle »¹²⁰. L'image agit donc comme un déclencheur, provoquant une résonance chez l'autrice. Elle décrypte son ressenti personnel à travers la contemplation de l'image, ce qui se reflète dans son écriture. Cette résonance est particulièrement intense, car la photographie suscite à la fois attachement et rejet chez certains spectateurs, à l'instar de Claudine Galea. Ce va-et-vient se manifeste également dans l'écriture du texte, établissant un rapport similaire d'attraction et de répulsion avec les lecteurs et les spectateurs. Même si les mots jouent plus dans l'attraction, la réflexion, tandis que la photographie joue plus dans la répulsion par sa dimension plus réaliste et voyeuriste. Comme le souligne à nouveau R. Debray : « Les mots nous projettent en avant, l'image en arrière. L'écrit est critique. L'image est narcissique ».¹²¹

D'autant qu'une image peut être utilisée pour exprimer des choses que nous n'arrivons pas à exprimer naturellement, car trop personnelles. Certaines personnes cherchent donc des images qui pour elles sont aussi violentes que les situations qu'ils ont vécues, afin d'à travers ses images parler de leur propre situation et extérioriser leur douleur.

« Les personnes malmenées dans leur vie vont rechercher les images violentes comme un moyen de faire d'une pierre deux coups. Elles ne se percevront plus comme angoissées ou apeurées sans raison, mais en liaison avec les images qu'elles voient. Et d'autre part ces images pourront être le point de départ d'échange et de socialisation ». On a « un déplacement des émotions de la vie quotidienne sur des représentations socialement partageables ».¹²²

Donc ces images violentes, par leur violence, peuvent amener une forme d'attraction, car elles servent d'exutoire. De plus l'impression réduite de l'image sur laquelle elle travaille renforce ce jeu d'attraction et rejet, car dans un premier temps le spectateur est contraint de s'en approcher pour l'observer de près. Pour ensuite vouloir la repousser car la photographie permet de voir à travers les yeux du photographe et de s'identifier à lui pendant un instant. Dans ce cas précis, le point de vue n'est autre que celui du complice et du commanditaire de cette scène de

¹²⁰ R. DEBRAY (1992). *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*. Gallimard Education. et repris dans B. JOINNAULT (Réalisateur). (2021). *La photographie au théâtre : XIXe-XXIe siècles*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion. p. 220.

¹²¹ *Ibid.* p. 232.

¹²² M. WAWRZYŃIAK (2005). *Le jeune adolescent, le groupe et la violence des images : nouvelles perspectives*. Bulletin de psychologie, Numéro 480(6), p. 685. <https://doi.org/10.3917/bupsy.480.0685>

violence, plongeant le spectateur dans une position de voyeurisme. Néanmoins, si cette photographie avait été imprimée en grand format, elle aurait eu un effet encore plus cauchemardesque.

L'impression miniature qui a inspiré Claudine Galea lui a permis d'établir une relation plus intime avec l'image, comme si elle regardait par une petite fenêtre vers la cruauté. Cette perspective externe et supérieure peut être considérée comme problématique, mais elle est compensée par la révélation d'une part de son intimité. Elle confie :

Parler de cette image implique de risquer quelque chose de soi. Sinon, on se place au-dessus, en surplomb. Ma chance - si je puis dire ! - était d'être dans une forme de dévastation et d'essai de reconstruction...¹²³

Cette manière de parler de soi à partir de l'image est assez courante dans l'écriture comme le dit Névine El Nossery à propos d'une autre œuvre :

Outre ses rapports étroits avec l'imprimé, l'écrit et le littéraire, l'image photographique possède l'avantage de maintenir, voire de restituer la mémoire du passé ; elle semble être la trace d'un acte nécessairement commémoratif. Dans sa capacité de se définir à la fois comme une pratique et un support d'une représentation du réel, la photographie peut aussi être le réceptacle d'une narration de soi, dans la mesure où elle stimule, inspire et semble documenter toute écriture intime.¹²⁴

À travers cette image, Claudine Galea va donc faire surgir des mots par le ricochet du choc visuel sur ses maux personnels. Comme l'exprime David Lescot, « On substitue un tableau verbal à un tableau pictural. »¹²⁵. Cependant, ce surgissement d'images mentales provoqué par l'œuvre et entraînant l'écriture engendre une explosion d'idées textuelles qui, si on les réassemble, ne forment plus l'image d'origine.

Car Claudine Galea ne se contente pas de rester dans une simple description de fragments, elle va au-delà. En punaisant la photographie au lieu de la laisser simplement à plat, une autre lecture de l'image devient possible. En l'accrochant à hauteur de regard, elle permet une plongée dans l'image et, par conséquent, dans son histoire, oscillant entre fiction et réalité. Même si l'idée de plongée évoque souvent un abîme, une profondeur et donc un vertige qui suscite des

¹²³ F. MANTRE (2020, 11 mars). *Entretien avec Claudine Galea - au bord - Claudine Galea, - mise en scène Stanislas Nordey*, - Theatre-contemporain.net. Consulté le 28 juillet 2023, à l'adresse <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Au-Bord-30824/ensavoirplus/idcontent/116840>

¹²⁴ N. EL NOSSERY (2014). *L'Esthétique du fragment dans l'œuvre photo-textuelle de Leïla Sebbar*. Nouvelles Études Francophones, 29(1), p. 70–81. <http://www.jstor.org/stable/24244783>

¹²⁵ D. LESCOT propos recueillis par A. CÉSAR & J. FÉRAL 2021. *Atelier autour d'Au bord de Claudine Galea : « Vertiges de l'image »*. In Joinnault, B. (Ed.), *La photographie au théâtre, XIX^e-XXI^e siècles*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. doi :10.4000/books.septentrion.104655

sentiments contradictoires entre la peur de tomber et l'abstraction, cela réveille en nous des sentiments obscurs. Nous sommes confrontés à toutes les facettes du vertige. Cette rencontre entre la trace de la mémoire, la production de l'imaginaire et la création d'une corrélation entre la réalité extérieure et la réalité intérieure engendre un gouffre qui peut également être considéré comme un interstice de la vision, un espace de l'imaginaire. L'image matérielle (la photo) nous demande de nous placer à la fois à l'intérieur et en face d'elle, dans la faille, d'où la sensation de vertige au bord de la photographie. Ici, cette plongée permet à Claudine Galea de s'éloigner de la description, de l'analyse documentaire ou politique, et d'aborder la photographie sous l'angle du tabou sexuel.

Car à la question de savoir « comment relire l'image d'actualité brutale et quelle contribution l'art peut apporter sans nécessairement verser dans une déconsidération du sujet »¹²⁶, comme le souligne Paul Ardenne, elle y répond en établissant son propre cheminement qui lui permet de sortir de l'image d'actualité pour en faire une image scénique. Son but premier n'est pas de créer une histoire directement liée à la photographie, car cela donnerait également une histoire au tyran. Cependant elle veut parler de la douleur, du ressenti de l'image, des sentiments sous-jacents qu'elle peut provoquer, principalement en elle. Cela lui permet de fuir l'abjection de la photo, de s'éloigner de la scène première. Elle s'en éloigne à tel point que l'élément devient objet de désir, afin de transformer cette violence en attraction. Ainsi, elle utilise l'imaginaire pour poétiser la scène. Dans son esprit, l'image va bouger et se développer. À tel point que ce n'est pas la compréhension de l'image qui se fait à travers son texte, mais le ressenti. En ce qui concerne le sujet premier, Galea ne l'éclaire pas, elle l'opacifie. Elle transforme l'image en des images réelles et qu'elle exalte ensuite par l'écriture pour qu'il n'en reste que des images fantômes. « Je pense que les images fantômes sont les images réelles »¹²⁷ révèle sa vision. Pour Claudine Galea, l'image documentaire n'est pas la réalité elle-même, c'est l'image intérieure qui l'est. Ce qui réside dans notre regard sur ce que nous voyons. C'est l'image qui évoque des visions et des ressentis, qui répond en nous et sollicite nos expériences.

La réalité est le réel apprivoisé par le symbolique, avec lequel va se tisser l'imaginaire (...). Lorsque nous atteignons la limite, le point ultime, c'est précisément là que réside l'intérêt, car c'est là que se trouve le réel.¹²⁸

¹²⁶ P. ARDENNE (2006a). *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*. Paris, Flammarion. p. 24.

¹²⁷ C. GALEA. *op. cit.*, p. 26.

¹²⁸ M. MATHET (2021, 14 avril). *Le réel chez Lacan À propos du réel chez Lacan*. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/ressources/litterature-psychanalyse/reel-chez-lacan>

Comme l'affirme Lacan :

Outre ses rapports étroits avec l'imprimé, l'écrit et le littéraire, l'image photographique possède l'avantage de maintenir, voire de restituer la mémoire du passé ; elle semble être la trace d'un acte nécessairement commémoratif. Dans sa capacité de se définir à la fois comme une pratique et un support d'une représentation du réel, la photographie peut aussi être le réceptacle d'une narration de soi, dans la mesure où elle stimule, inspire et semble documenter toute écriture intime.¹²⁹

Il est essentiel de souligner un autre aspect de ce rapport à la photographie, à savoir l'enfermement éternel de la souffrance et des corps par la photographie. L'idée que l'objet photographique comporte un passé à travers la scène photographiée, un présent à travers notre ressenti lorsqu'on l'observe et un futur à travers la marque qu'elle laisse en nous. Mais également une histoire narrative, celle du sujet photographié.

Lorsque nous lisons des images -de quelque nature qu'elles soient, en vérité : peintes, sculptées, photographiées, bâties ou représentées -, nous leur conférons la qualité temporelle de la narration. Nous étendons à un avant et un après ce qui est limité par un cadre et, grâce à l'art de raconter des histoires qu'elles soient d'amour ou de haine), nous prêtons à l'image fixe une vie infinie et inépuisable.¹³⁰

Les images, qu'elles soient utilisées à des fins documentaires ou pour stimuler la créativité en cas de blocage, offrent l'opportunité de générer des idées, car elles « autorisent une lecture sans autres limites que nos capacités, se révèlent une voie privilégiée de l'émergence des idées et de l'écriture ».¹³¹

Ici l'histoire en tant qu'objet est assez particulière et montre sa propagation dans l'histoire et la narration qu'elle peut entraîner en fonction de son utilisation.

Car cette image était intime et réalisée dans un but de partage restreint, et s'est retrouvée soudainement diffusée à de nombreuses reprises et vue par un large public à travers le monde. Avec un message totalement différent que celui de départ, car l'objectif premier du photographe était de propager la haine, elle a finalement été reprise par les journaux pour la dénoncer. Et ensuite par certains écrivains comme procédés d'écriture et de narration. La publication, republication et propagation de cette photographie, peut faire écho aux nombreuses répétitions de Galea dans le texte. Qu'elle explique ainsi : « Les choses, je les rumine, je les ressasse »¹³²

¹²⁹ N. EL NOSSERY (2014). *op. cit.*

¹³⁰ C. BUSTARRET (2011). *Griffonnages, dessins, photos et collages dans l'espace graphique du journal personnel (XIXe-XXe siècle)*. Genesis, 32, <https://archipel.uqam.ca/8465/1/D2986.pdf>

¹³¹ *Ibid*, p24

¹³² A. CÉSAR & J. FÉRAL 2021. *Atelier autour d'Au bord de Claudine Galea : « Vertiges de l'image »*. In Joinnault, B. (Ed.), *La photographie au théâtre, XIXe-XXIe siècles*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. doi :10.4000/books.septentrion.104655

Nous sommes donc plus que dans la répétition, nous sommes dans un procédé de « Ruminato » qui consiste à répéter les mots jusqu'à ce que le sens advienne. Car contrairement à la répétition des images où l'aura diminue et où la réalité perd de son essence à force de répétition, dans ce cas précis, l'impact ne diminue pas, mais au contraire, il provoque les sens et requiert une autre forme de concentration.

3. *Eux sur la photo, une mise en scène de la Maison Éphémère*

3.1. Point théorique : L'importance de la trace photographique

La trace photographique revêt une importance capitale, aussi bien dans notre société contemporaine que dans les sociétés plus anciennes et cela depuis le 19^e siècle. Cependant, l'idée de trace a toujours existé, que ce soit à travers l'art pariétal, les tableaux picturaux ou autres manifestations artistiques. Cette volonté de laisser une empreinte aux générations futures, ou de découvrir des fragments de nos ancêtres, est ancrée au plus profond de notre être. Comme le souligne Martine Larni Bayle

L'homme a dès l'aube de son émergence, tenté d'en capturer des manifestations estimées par lui "mémorables" dignes d'être retenues en constituant une mémoire extérieure tant pour lui-même que pour les autres.¹³³

La notion de trace remonte donc à l'aube de l'humanité, comme en témoignent les traces des premiers hommes que l'on découvre dans certaines grottes. La grotte Chauvet, datant du Paléolithique, abrite l'une des plus anciennes marques laissées par l'homme : une empreinte de mains. Cette trace a traversé les générations jusqu'à nos jours et continuera de perdurer au-delà de notre société actuelle. Marie José Mondzain a consacré une étude approfondie à ce sujet, notamment dans son livre de recherche intitulé "*Homo Spectator*". Dans un extrait, elle affirme

L'homme de la grotte Chauvet, puisqu'il s'agit d'un des plus anciens vestiges graphiques, se donne à voir à lui-même d'abord et à l'humanité tout entière qui vient après lui.¹³⁴

Ensuite, comme dit Martine Larni Bayle

Le passage du mur à la feuille a ensuite été un progrès considérable pour ces représentations, leur permettant le transport et l'échange. L'écriture et beaucoup plus tard, l'imprimerie ont apporté leurs légendes à l'œuvre picturale.¹³⁵

Car cela a permis ainsi à la trace de voyager dans un premier temps, puis d'être reproduite. La photographie poursuit dans cette même voie, d'autant qu'elle reproduit fidèlement la réalité. Elle apporte ainsi une trace authentique de l'évolution de l'humanité, de son existence et de son environnement. De plus, la photographie a un langage universel, car sa représentation fidèle nous permet d'identifier des éléments familiers de notre propre réalité, favorisant ainsi les

¹³³ M. LANI-BAYLE (2007). *Chapitre 8. Ces photos qui nous racontent le temps* dans : M. Lani-Bayle, *Les secrets de famille : La transmission de génération en génération*. p. 163. Paris : Odile Jacob..

¹³⁴ M-J MONDZAIN (2013). *Les images qui nous font naître*, dans MJ MONDZAIN , *Homo spectator*, p. 29. Montrouge, Bayard Edition

¹³⁵ M. LANI-BAYLE, M. *op. cit.* p. 166.

analogies entre la photographie et notre vie personnelle. En capturant la vérité visuelle, la photographie devient un témoin puissant de notre histoire et de notre expérience commune.

La photographie ne présente d'intérêt que par ce qu'elle montre et qui souvent relève d'un temps dépassé, mais aussi surtout parce qu'elle "développe" un récit chez celui qui le regarde, en lien avec les échos (lié au traces) qu'elle soulève en lui.¹³⁶

Dans un premier temps, d'un point de vue historique, la trace photographique revêt une importance capitale. En effet, les photographies fournissent des informations visuelles précieuses qui contribuent aux recherches scientifiques, géographiques et historiques. Elles témoignent authentiquement de ce qui a existé dans le passé, offrant une documentation visuelle des événements, des lieux et des personnes. Grâce à elles, les chercheurs peuvent étudier l'évolution des paysages, des villes, des monuments et des sociétés au fil du temps. Ainsi, les photographies sont d'une grande utilité pour retracer l'histoire, comprendre les changements et préserver le patrimoine culturel.

D'un point de vue purement humain, les photographies permettent aux individus de se connecter à leurs origines, qu'il s'agisse de leur histoire familiale ou générationnelle. Elles jouent un rôle essentiel dans la construction de notre identité en nous aidant à comprendre nos origines, notre essence et notre place dans le continuum de l'histoire. Elles nous offrent une fenêtre sur nos ancêtres, nos racines familiales et notre héritage culturel, renforçant ainsi notre sentiment d'appartenance et de continuité.

En nous reliant à notre histoire, la trace photographique nous permet de mieux appréhender notre présent et d'envisager notre avenir. Elle nous aide à saisir les schémas, les tendances et les transformations qui ont façonné notre société ou notre vie, facilitant ainsi nos choix éclairés pour l'avenir. Les photographies nous apportent donc un message, une parole, une voix et un guide. D'ailleurs, l'homme laisse sa trace dans le but qu'elle soit vue par les générations futures et pour transmettre quelque chose de lui-même avant sa propre disparition. Quelque chose de lui qui lui survivra. Comme le souligne la citation de Marie José Mondzain : « La naissance de l'homo spectator est une insurrection de la naissance du sujet imageant, la mise au monde de son éternité parce qu'il sait qu'il est mortel »¹³⁷

La trace, et principalement la trace photographique est donc une forme de message qui est transmis de génération en génération et qui raconte par le biais des différents moments capturés,

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ M-J MONDZAIN. *op. cit.* p. 31.

des histoires de vies. Les photographies sont en général très parlantes pour les générations futures qui souhaitent en savoir plus sur leurs ancêtres ou leur passé. Dans son livre *Ces photos qui nous parlent - Une relecture de la mémoire familiale*, Christine Ulivucci, psychothérapeute analytique et transgénérationnelle qui utilise la photographie comme outil thérapeutique, argumente abondamment sur ce sujet. Dans un extrait, elle affirme que :

Les représentations de soi bébé et de la petite enfance permettront notamment de revisiter l'environnement du contexte de naissance, les lieux et les objets, les liens parents-enfants et de se reconnecter aux vécus intériorisés.¹³⁸

En effet, il est fréquent d'avoir des traces mentales et des réactions liées à des moments vécus dont on ne se souvient plus clairement, et les photographies permettent d'éclairer ces passages oubliés ou provenant d'avant notre naissance. Elle ajoute ensuite que « Véritable capsule socio temporelle, la photographie constitue l'un des objets privilégiés à partir duquel on peut considérer ce qui se joue du lien entre le passé et le présent. »¹³⁹

D'ailleurs quand :

Nous sortons les photographies de leurs boîtes et les éparpillons sur la table, nous faisons certes revivre le passé, mais nous le réinterrogeons également dans son lien avec notre présent.¹⁴⁰

La photographie permet de reconsidérer nos certitudes concernant notre famille et de découvrir des histoires ou des souvenirs enfouis, même à propos de personnes que nous semblons connaître depuis toujours car « voir, c'est perdre ses certitudes concernant sa famille. »¹⁴¹. Pour véritablement écouter ce que les photos racontent, il est essentiel savoir questionner notre regard, de toujours remettre en question ce que nous pensons savoir, il faut, comme le dit Georges Didi Huberman « toujours inquiéter le voir »¹⁴². Il est important de « ne pas se saisir de l'image et à se laisser plutôt saisir par elle, donc à se laisser dessaisir de son savoir sur elle ».¹⁴³

En adoptant cette approche, nous sommes ouverts à de nouvelles interprétations et découvertes, nous sommes prêts à être surpris par les récits et les secrets que les photographies peuvent contenir. Nous nous permettons d'explorer au-delà de nos connaissances préexistantes et d'entrer en contact avec des couches plus profondes de notre histoire familiale et de notre

¹³⁸ C. ULIVUCCI (2019). *Ces photos qui nous parlent : une relecture de la mémoire familiale* p. 15. Paris, Payot.

¹³⁹ *Ibid* p. 23.

¹⁴⁰ *Ibid* p. 27.

¹⁴¹ *Ibid* p. 28.

¹⁴² G. DIDI-HUBERMAN (1990). *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris, Ed. de Minuit, p. 60

¹⁴³ *Ibid* p. 61.

identité. Ainsi, la photographie devient un outil puissant pour revisiter et réinterpréter notre passé, nous permettant de nous reconnecter avec des aspects oubliés ou négligés de notre propre histoire.

La photo n'est pas un retour aux sources mais un puits, une ressource où aller puiser des éléments du passé familial pour les réélaborer. Tel un miroir où découvrir quelque chose de soi et de son histoire, elle offre la possibilité d'un regard personnel.¹⁴⁴

Les traces photographiques sont créées dans ce but précis de ressources de souvenirs :

Si nous avons accès à ces photos de famille c'est que à un moment donné, quelqu'un a décidé de fixer un événement, de témoigner d'un instant de vie et donc de photographier ou de se faire photographier et que ces clichés ont été gardés ou transmis.¹⁴⁵

Marie-José Mondzain souligne d'ailleurs que :

Être un humain, c'est produire une trace de son absence sur la paroi du monde, et se constituer comme sujet qui ne se verra jamais comme un objet parmi les autres mais qui voyant l'autre lui donne à voir ce qu'ils pourront partager : des signes, des traces, des gestes d'accueil et de retrait. Faire une image c'est donner à voir à un autre, fût-ce à soi en tant que sujet séparé de soi, la trace de retraits successifs, donc des mouvements ininterrompus.¹⁴⁶

Certaines photographies captent involontairement des indices de l'histoire qui attendent d'être vus et reconnus ultérieurement :

Les indices de l'histoire qui avaient échappé et qui d'une certaine manière, avaient été captés involontairement en attendant d'être vus et reconnus plus tard, alimentant la parole. Le passé sort de sa fixité.¹⁴⁷

Que l'on connaisse ou non toutes les personnes représentées, la photographie reste évocatrice après un décodage qui suscite un ressenti personnel :

Même si l'on ne connaît pas tous les protagonistes, l'ambiance dégagée laisse entrapercevoir ce qui s'est vécu. L'image devient alors parlante pour celui qui a besoin de comprendre ce qui fait obstacle dans sa propre vie.¹⁴⁸

Car, à travers le partage de leur image, les protagonistes partagent un fragment de leur vie personnelle.

Plutôt que photographier, nous devrions dire biographier. Biographier à supposer mettre une vie tout entière dans cette image et abandonner l'idée que la photo saisit un seul moment.¹⁴⁹

¹⁴⁴ C. ULIVUCCI *op cit.* p.52.

¹⁴⁵ *Ibid*

¹⁴⁶ M-J MONDZAIN *op. cit.* p. 45.

¹⁴⁷ C. ULIVUCCI (2019). *op. cit.* p. 47. Paris, Payot.

¹⁴⁸ *Ibid.* p. 100.

¹⁴⁹ C. DELORY-MOMBERGER (2016). *Les dire et pouvoir de l'image. Trace, violence, effacement.* Le sujet dans la cité, N5 p. 112., Paris, Ed. L'Harmattan

Mais les modèles ne sont pas les seuls à partager des fragments leur histoire, le photographe lui aussi à travers sa prise de vue partage un fragment de lui.

Il y a, en effet, toujours un grand absent sur une photo: la personne du photographe si présent et pourtant sur l'image indécélable.(...) On peut découvrir une personne à travers les photos qu'elle a prises et les choix qu'elle a faits et dont elles résultent. Sans s'arrêter à ce qu'elles révèlent explicitement, on peut aussi s'attacher à voir au-delà de ce qu'elles montrent.¹⁵⁰

Car :

Le cadrage du photographe, l'angle de vue, le point focal, la lumière détermine : ce qui comptera à l'intérieur de cadre et cet acte de délimitation est sans aucun doute un acte d'interprétation.¹⁵¹

En conclusion, la trace photographique est cruciale dans notre société. Elle offre une trace authentique de l'évolution de l'humanité et permet de relier les générations. Les photographies sont des témoins précieux de notre histoire, elles nous aident à comprendre les changements, à préserver le patrimoine culturel et à construire notre identité. Elles nous offrent une fenêtre sur nos ancêtres et renforcent notre sentiment d'appartenance. Les photographies sont des outils puissants pour revisiter notre passé, réinterpréter notre histoire familiale et découvrir des aspects oubliés de nous-mêmes. En partageant nos images, nous laissons une empreinte qui survivra au-delà de notre existence.

Nous allons voir dès à présent à travers l'analyse de la mise en scène *Eux sur la photo* de la Maison éphémère joué en mai 2018 au château d'Hélécine. Comment l'importance de cette trace photographique est abordée tant dans le récit que dans la scénographie.

3.2.Analyse de la mise en scène : *Eux sur la photo* de la maison éphémère

3.2.1. Résumé

La pièce est décrite dans le dossier de presse et les documents promotionnels comme suit :

Trois comédiens, les trois personnages de l'histoire, accompagnent les spectateurs tout au long d'un parcours déambulatoire de 54 photographies grand format. Pas à pas, ils dénouent ensemble le fil de l'intrigue. Tout commence par une petite annonce dans le journal : Hélène cherche la vérité sur sa mère, morte lorsqu'elle avait trois ans avec, pour seul indice, deux noms sur une photographie retrouvée dans des papiers de famille. Une réponse arrive : Stéphane a reconnu son père ! Patiemment, cette femme et cet homme qui ne se connaissent pas remontent le temps jusqu'à ce que leurs histoires se répondent.¹⁵²

¹⁵⁰ M. LANI-BAYLE (2007). *Chapitre 8. Ces photos qui nous racontent le temps. Les secrets de famille : La transmission de génération en génération* p. 173. Paris: Odile Jacob.

¹⁵¹ C. DELORY-MOMBERGER. *op cit.* p. 108.

¹⁵² LA MAISON EPHÉMÈRE SUR LA PHOTO – Création 2018 (s. d.). <https://maisonephemere.be/spectacles-3/repertoire-2/eux-sur-la-photo-creation-2018/>

Cependant, il est important de noter que ce spectacle s'inspire d'un roman homonyme dont le résumé est le suivant :

Une petite annonce dans un journal : Hélène cherche la vérité sur sa mère, morte lorsqu'elle avait trois ans. Son seul indice : deux noms sur une photographie retrouvée dans des papiers de famille. Une réponse arrive : Stéphane a reconnu son père. Commence alors une correspondance, parsemée de détails, d'abord ténus puis plus troublants. Patiemment, Hélène et Stéphane remontent le temps jusqu'à ce que leurs histoires se répondent.¹⁵³

Ce résumé couvre uniquement mais de manière exhaustive la narration, mais il convient aussi bien pour le spectacle que pour le roman. Après la lecture de ces deux résumés, nous pouvons directement constater que la photographie jouera un rôle central dans cette mise en scène. Tout d'abord, en agissant comme un déclencheur de l'intrigue, car nous comprenons que c'est grâce à une photographie spécifique que l'histoire prend vie et que les événements vont se déployer. Mais également, par la présence de nombreuses images photographiques, matérialisées et affichées dans ce parcours itinérant, qui contribueront à prolonger le récit.

3.2.2. *Inspiration du roman homonyme*

Le spectacle puise son inspiration d'un roman du même nom écrit par Hélène Gestern et publié chez Arléa en 2011. Cet ouvrage a été distingué par de nombreux prix, tels que le Prix René Fallet 2012, le Coup de cœur des lycéens de Monaco 2012, le Prix du premier Roman de l'Université d'Arbis et le Prix de l'Office central des Bibliothèques.

Une remarque intrigante se fait jour à la lecture : le personnage principal du roman, Hélène, partage le même nom que l'auteure elle-même. Cette coïncidence laisse planer le soupçon que l'intrigue pourrait puiser ses racines de sa vie réelle, bien que l'auteure n'en fasse mention à aucun moment de manière directe. Pourtant, certains l'affirment sans hésitation:

Hélène Gestern a perdu sa mère alors qu'elle n'avait que trois ans et ne sait rien d'elle, n'a plus rien d'elle. Hormis, une photo et deux noms retrouvés dans les souvenirs de famille. Une fois adulte, elle publie une annonce pour voir si quelqu'un reconnaît sa mère et l'homme sur la photo. C'est un miracle mais un scientifique français installé en Angleterre la contacte. L'enquête pour retrouver sa vérité commence pour l'auteure...¹⁵⁴

Cependant, dans le roman, nous découvrons Hélène Hivert comme protagoniste, et non Hélène Gestern. Bien que leurs prénoms soient identiques, leurs noms de famille diffèrent, suggérant peut-être que certains éléments sont ancrés dans la réalité, tandis que d'autres relèvent de la fiction. Cette énigme reste en suspens, sans révélation certaine. Mais si cette histoire s'avère

¹⁵³ H. GESTERN (2011). *Eux sur la photo*. Paris, Arléa.

¹⁵⁴ K. MOUSSOU (2019, 24 juillet). *10 livres pour ceux qui aiment les (belles) histoires vraies*. Elle.fr. Consulté le 4 juillet 2023, à l'adresse <https://www.elle.fr/Loisirs/Livres/Dossiers/livres-histoires-vraies>

authentique, totalement ou du moins partiellement, l'importance cruciale de la photographie dans le processus créatif émerge une fois de plus, tout comme nous l'avions constatée avec l'œuvre *Au bord* de Galea. Car l'histoire aurait pris naissance grâce aux photographies personnelles de l'auteur. Toutefois, étant donné que la piste concernant la source d'inspiration biographique ou même autobiographique demeure non explicite et que notre exploration se concentre plus sur la mise en scène que sur la vie de l'auteur du texte qui a été adapté, nous n'approfondirons pas davantage cette voie ici.

Cependant, concernant le passage entre le texte et la mise en scène, il est intéressant d'observer la conversion et la transformation opérées entre le roman et le texte du spectacle. Là où le premier reposait essentiellement sur des échanges épistolaires, entrecoupés de descriptions photographiques, le spectacle intègre des témoignages des défunts, des dialogues ainsi que du visuel, insufflant ainsi une vitalité nouvelle à l'ensemble.

3.2.3. *Structure*

Le spectacle se présente comme une déambulation narrative à travers une série de photographies exposées, tantôt individuellement, tantôt regroupées le long du parcours. Ces photographies indiquent donc le chemin à suivre et marquent également les étapes et lieux de présentation où les comédiens vont dévoiler des fragments de l'histoire au public.

Le spectacle transpose cette quête dans un parcours physique en 16 stations – et 54 photographies – que les spectateurs vont parcourir, accompagnés par Jean, un autre personnage de l'histoire. Munis de petits sièges portatifs qui leur sont remis avec leur billet, ils s'installent à chaque station, pour assister à un épisode de cette histoire : les personnages, le lieu, la scénographie des photographies, l'environnement sonore, la lumière ... les emporteront, de manière à chaque fois surprenante, dans les péripéties de l'histoire qui se construit.¹⁵⁵

Au fil des différentes étapes, les spectateurs semblent par moments pénétrer les scènes photographiées grâce à la proximité des comédiens avec le public. La jauge limitée à 80 personnes crée une atmosphère conviviale, où les comédiens et le public se rejoignent, tels des convives attablés à une terrasse, créant ainsi l'illusion d'une scène réelle. On pourrait même imaginer qu'un photographe parmi eux pourrait capturer cet instant et actualiser les photographies exposées en arrière-plan. « L'ambiance d'un roman photo dans une mise en scène de théâtre intime, grâce à la proximité des spectateurs qui s'installeront à chaque fois à l'intérieur de la scène jouée »¹⁵⁶. À d'autres moments, les spectateurs se promènent dans le parcours, qui rappelle l'idée des pages qui tournent d'un album photographique, en découvrant pas à pas ce qu'on trouvera sur la page suivante. Ils peuvent également endosser le rôle de

¹⁵⁵ LA MAISON EPHÉMÈRE, *op. cit.*

¹⁵⁶ J.-P. DE VOGELAERE (2018, 30 avril). *Hélécine : un roman-photo d'un genre nouveau*. Le Soir. Consulté le 11 août 2023, à l'adresse <https://www.lesoir.be/154172/article/2018-04-30/helecine-un-roman-photo-dun-genre-nouveau>

voisins curieux ou de passants intrigués, s'immisçant parfois dans l'intimité des personnages. Ainsi que se muer en enquêteurs, car l'histoire est avant tout une quête pour révéler les secrets d'un passé enfoui. Cette enquête est racontée à la fois par les personnages et à la fois par les photographies qui nous livrent des indices.

Il existe deux versions de cette déambulation, l'une en plein jour où les images se fondent avec les lieux environnants, et l'autre de nuit où elles se dévoilent progressivement dans l'obscurité, créant une atmosphère propice à la révélation comme une photographie qu'on mettrait dans le produit de révélateur dans un laboratoire argentique. « Beauté visuelle évidemment face aux éclairages mobiles qui percent la nuit comme nos enquêteurs percent le voile opaque qui les sépare de la vérité enfouie dans les secrets. »¹⁵⁷ .

Par ailleurs, une version entièrement audio est également proposée, dans laquelle les comédiens cèdent la place à un enregistrement diffusé aux spectateurs via des casques. Dans cette configuration, l'expérience devient une rencontre personnelle entre le spectateur et les œuvres photographiques, abandonnant ainsi le partage collectif. Peut-on encore parler de théâtre dans ce cas ? La question se pose. Cependant, bien que les comédiens principaux ne jouent plus physiquement, leur voix et leur intonation demeurent présentes. Ainsi que les corps des autres personnages représentés à travers les photographies. Cela s'explique par la particularité de cette mise en scène d'adapter la forme du roman-photo, au théâtre, en mêlant photographies, images, sources sonores et messages.

3.2.4. *Sous la forme du roman photos*

Le roman-photo classique est une succession de photographies agrémentées de bulles et de descriptions. La forme ressemble à celle d'une bande dessinée dans laquelle les dessins sont remplacés par des photographies.

Ici le roman photo est adapté sur scène :

On connaît le roman-photo dans la version du célèbre magazine *Nous Deux*. Une histoire à l'eau de rose, des photos un peu plates et des dialogues romantiques où amour rime avec toujours. Brigitte Baillieux a choisi de changer la formule : des photographies artistiques, une histoire, belle et forte d'amour et de secret de famille, inspirée du très beau roman homonyme d'Hélène Gestern.¹⁵⁸

¹⁵⁷ F. LECOEUR (2019, août 12). *Eux sur la photo, expérience théâtrale immersive et réussie !* Lille, Editions Sans qu'il soit besoin. Consulté le 4 juillet 2023, à l'adresse <http://sansquilsoitbesoin.fr/eux-sur-la-photo-experience-theatrale-immersive-et-reussie/>

¹⁵⁸ LA MAISON EPHÉMÈRE, *op cit*,

Cette forme d'adaptation du roman-photo au théâtre n'est pas nouvelle. Antoine Vitez qui était à la fois photographe et homme de théâtre utilisait déjà cette technique dans certaines de ses mises en scène notamment dans *La grande enquête* comme le dit Brigitte Joinnault dans un ouvrage portant sur le metteur en scène :

La grande enquête constitue un cas remarquable d'usage scénique des objets de la photographie au service de la recherche de nouvelles manières de raconter. Enfin dans l'histoire du parcours d'Antoine Vitez, il s'agit à la fois d'une expérience fondatrice et d'un spectacle dans la genèse duquel la photographie a joué un rôle essentiel, la mise en scène ayant été conçue comme la réalisation d'un roman photo scénique.¹⁵⁹

Ainsi que lui-même dans une lettre adressée à son ami Xavier Pommeret :

Le style. Très proche des bandes dessinées. Par bande dessinée je veux dire que les acteurs prennent des poses successives sans lien nécessaire entre elles et peut être des projections dans le même style.¹⁶⁰

En parlant de bande dessinée, on retrouve également la forme du roman-photo dans d'autres présentations contemporaines telles que *Zai Zai* de Fabrice Caro, mis en scène par le collectif mensuel. Cette adaptation théâtrale s'inspirait d'une bande dessinée du même nom, où certaines cases ont été reproduites en photographie et diffusées de manière continue tout au long du spectacle. Sous l'écran, cinq comédiens-musiciens se chargeaient des bruitages en lien avec les différentes scènes, ajoutant également des dialogues en direct.

Le roman-photo puisant certaines inspirations de la bande dessinée, la mise en scène de ce spectacle était une suite logique.

En revanche, ici avec *Eux sur la photo* la transition du roman épistolaire au roman-photo au théâtre peut sembler moins évidente au premier abord. Cependant, dans les deux cas, ce sont les images qui portent l'histoire. Dans cette adaptation, le roman s'appuie entièrement sur les histoires de photographies, ce qui explique pourquoi celles-ci occupent une place centrale, tandis que les comédiens endossent le rôle de messagers verbaux. Ils mettent des mots sur les messages visuels. Car pour parler, les images ont besoin d'être vues et interprétées. « Toutes les photos sont muettes. Il faut mettre la trace en mots. L'écriture donne une parole aux images »¹⁶¹. La photographie met en image les histoires, mais ensuite il faut mettre ces images en mots si on veut faire circuler le message par la parole. Car « La photographie donne une

¹⁵⁹ B. JOINNAULT (2015), *Genèse d'un spectacle en forme de roman photo*, dans le livre album : *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe* p. 105., Besançon, Ed. Les solitaires intempestifs

¹⁶⁰ A. VITEZ (1968) lettre à *Xavier Pommeret*, datée du 1^{er} septembre 1968, extrait cité dans le livre album : *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe* p. 107., Besançon, Ed. Les solitaires intempestifs

¹⁶¹ C. DELORY-MOMBERGER (2016). *Les dire et pouvoir de l'image. Trace, violence, effacement*. Le sujet dans la cité, N5, p. 105., Paris, L'Harmattan

représentation visuelle aux mots. »¹⁶². Nous voyageons à travers les cases du roman-photo afin de découvrir chacune des photographies, donc certaines cases sont remplacées par des scènes vivantes et les dialogues et didascalies par les propos enregistrés ou en direct des comédiens. On est donc à la fois face à un discours des comédiens mais aussi à un discours des images. Comme le dit Brigitte Joinnault en parlant de la mise en scène d'Antoine Vitez mais dont les propos conviennent également dans notre exemple :

Dans les relations textes images, les portraits pouvaient aussi avoir une fonction de narration omnisciente, racontant symboliquement ce que les personnages pensent ou ressentent mais ne montrent pas.¹⁶³

3.2.5. *La parole des images*

Dans cette mise en scène, les photographies sont le point de départ de chacune des scènes, de chacun des fragments du récit qui complètent l'histoire. Pour nous raconter cette dernière, les personnages photographiés semblent surgir du cadre pour venir nous raconter un message. Les personnages viennent nous partager leur histoire via des lectures sonores de leurs échanges épistolaires, mais également par la présence physique d'un des personnages Jean Pammiat, un des amis des deux personnages sur lesquels on enquête et qui se trouve également sur la photographie qui marque le début de la recherche dans la mise en scène. Dès le début de la pièce, il annonce qu'il est un fantôme, et qu'il vient nous raconter leurs histoires.



Château de Thoricourt à Silly, Belgique, *captation d'Eux sur la photo*, Aout 2019, capture d'écran

¹⁶² *Ibid.* p. 107.

¹⁶³ B. JOINNAULT, *op. cit.* p. 118.

L'acteur incarne le fantôme d'un personnage qui dans le passé a presque tout vu. A sa manière il est le fantôme de celui qui était ce que sont aujourd'hui les spectateurs : comme eux il observait une action dont il n'était pas acteur ou si peu. Comme lui autrefois le public assiste aux efforts d'un jeune homme et d'une jeune femme dans la recherche de vérité, leur vérité.¹⁶⁴

Les personnes capturées sur les images sont donc vues comme des messagers d'un événement qui s'est passé et qui est partagé via la trace photographique. Les morts rencontrent les vivants et par le réalisme de la photographie semble se connecter avec le monde actuel le temps d'un instant. Comme dit Christine Ulivucci, déjà citée précédemment :

Cet effet auratique de la photo est très proche de la hantise, là où le mort saisit le vif. L'image vient réveiller la part fantomatique de notre histoire familiale et n'est pas sans rappeler l'« Unheimliche freudien ».¹⁶⁵

3.2.6. *La révélation des secrets par la photographie*

En outre, dans cette situation spécifique, les photographies ne font pas que livrer un message historique, elles dévoilent également des secrets non exprimés verbalement lorsque les personnes présentes sur les clichés étaient encore en vie. Certains éléments étaient tabous et ne pouvaient être dits au sein de la famille. Tels que la séparation forcée entre la femme et son amour de jeunesse par ses parents, qui l'ont contrainte à épouser un autre homme. Ainsi que les retrouvailles des deux amants et l'avènement d'un enfant qu'elle ne pouvait pas garder. Toutes ces raisons qui sans le vouloir ont mené à la mort d'Hélène lors d'un accident de voiture sur le chemin de la clinique pour avorter. Cette mort tenue secrète et qui pousse Hélène à découvrir les fragments de son passé qu'on ne lui a pas dit.

Les photographies sont sources de connaissances, qu'elles nous confortent dans une histoire familiale, elles peuvent aussi changer le cours d'une vie lorsqu'elles sont porteuses de révélation, de mystères ou de secrets.¹⁶⁶

Ainsi, les photographies jouent un rôle essentiel en fournissant des informations manquantes. Elles peuvent non seulement confirmer l'histoire d'une famille, mais aussi transformer la perception que nous pouvons avoir de celle-ci en révélant des mystères et des secrets. Les photographies ne se limitent donc pas à être de simples images figées, elles sont des témoignages complets capables de nous offrir une nouvelle vision de notre passé.

Les photographies permettent alors de mieux comprendre le monde qui nous entoure, ainsi que

¹⁶⁴ F. LECOEUR *op. cit.*

¹⁶⁵ C. ULIVUCCI. *op. cit.* p. 200.

¹⁶⁶ C. DELORY-MOMBERGER (2022). *Photographie, traces, biographies familiales et territoires*. Conférence du 1 octobre 2022 à Sorbonne Paris Nord, p. 6. Aix-en-Provence, Bibliothèque et Archives municipales Les Méjanes Michel Vovelle

les personnes qui en font partie. Elles nous aident à tracer nos origines, à savoir d'où nous venons afin de pouvoir mieux appréhender notre identité. Elles posent des bases solides sur lesquelles nous pouvons nous appuyer pour poursuivre notre vie de manière plus sereine. Dans le cas spécifique de cette pièce de théâtre, pour les personnages d'Hélène et Stéphane, la révélation de ces photographies et de leur message a résolu les questionnements et les incompréhensions de leur enfance. Cela leur a permis de trouver des réponses, de faire la paix avec leur passé et de continuer leur vie sans le poids des secrets inavoués. Les photographies ont joué un rôle de guide et de révélateur, leur permettant de trouver une résolution et de se construire sur des bases solides pour aller de l'avant.

Cependant cette création théâtrale nous raconte également qu'il ne faut pas se fier directement à la première impression que nous donne une image, au risque de mal comprendre le message. Dans l'histoire, les deux personnages s'engagent à un moment donné sur une mauvaise piste, car les premiers indices qu'ils découvrent les mènent sur le mauvais chemin. Le temps d'un instant, ils pensent qu'ils sont frère et sœur, or la réalité est bien plus complexe.

Cela est dû au manque de légendes et d'inscriptions sur les photographies, qui permettraient d'inscrire l'évènement représenté dans le temps. Les albums de familles sont souvent légendés d'un lieu, du nom des personnes représentées, de la date. Et ces informations permettent de guider l'interprétation.

Tous ces blancs, ces écrits ou ces signes ouvrent des pistes, soulèvent des interrogations, appellent des renseignements, donnent lieu à des interprétations. Et c'est en cela que la mémoire déborde le cadre des images, qu'elle se cherche au-delà des images.¹⁶⁷

Mais dans cette mise en scène, les photographies ont été conservées non pas dans le but d'être affichées et exposées, mais plutôt de rester secrètes et parfois précieusement cachées. Elles sont destinées exclusivement au détenteur qui lui seul connaît les légendes qui permettent de les interpréter clairement.

L'interprétation de l'image dépend pour partie de la relation que l'image entretient avec son propre contexte de fabrication et telle que cette relation est connue par le détenteur (le lieu, l'année, l'occasion de la photographie), elle dépend également de la relation qu'il entretient avec cette image et du regard qu'il décide à un moment précis de porter sur elle.¹⁶⁸

Hélène et Stéphane n'ont donc pas de prime abord toutes les informations pour comprendre et

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ I. JONAS (2009). *L'interprétation des photographies de famille par la famille*. Sociologie de l'Art, PS14, 53-70. Paris, Ed. L'Harmattan

interpréter les photographies, il leur faut donc rassembler l'entièreté de leurs archives familiales afin de découvrir leur secret familial commun.

3.2.7. *Le travail photographique et scénographique*

Dans cette mise en scène, la trace photographique va au-delà de la dimension thématique. Elle contribue également à la création scénographique. Comme mentionné précédemment, un parcours photographique guide la déambulation de cette création théâtrale. Des impressions photographiques remplissent différentes fonctions, elles agissent à la fois comme des guides, des décors et des indices narratifs.

Pour la réalisation de ces photographies, Brigitte Baillieux a engagé la photographe Rosalie Colfs. Ensemble, elles ont entrepris un travail collaboratif basé sur le roman épistolaire d'Hélène Gestern. Dans le cadre de ce processus créatif, elles ont sélectionné des lettres spécifiques provenant d'extraits du roman, en mettant l'accent sur leur potentiel visuel et leur pertinence narrative. C'est ainsi que certains passages du roman prennent vie à travers des images. Ces passages du roman, qui décrivent avec minutie des scènes captivantes, sont transformés en images visuelles dans le cadre de la performance théâtrale. Les comédiens, conscients que ces



Château de Thoricourt à Silly, Belgique, *captation d'Eux sur la photo*, Aout 2019, capture d'écran

images sont désormais visibles pour tous les spectateurs, ne se limitent plus à les décrire verbalement. Au lieu de cela, ils donnent vie à ces récits en racontant le contexte entourant les images. Ils font revivre les moments décrits dans le roman en les interprétant sur scène, offrant ainsi une expérience plus immersive et visuelle aux spectateurs.

Pour la réalisation des photographies, la photographe Rosalie Colfs s'est appliquée à recréer les scènes telles qu'elles étaient décrites dans le roman. Elle a veillé à respecter l'époque et le type de lieu décrit, même si les prises de vue n'ont pas eu lieu dans les villes mentionnées dans le roman. En effet, l'intrigue du roman se déroule principalement en France, entre Paris et Deauville, mais la mise en scène a été adaptée pour s'adresser au public belge.

Ainsi, de nombreuses références à la Belgique, telles que Knokke et Bruxelles, sont présentes dans la pièce.

La metteuse en scène a adapté l'histoire en y glissant ci et là quelques références bien de nos contrées, entre autres géographiques, de Alle Sur Semois à Ostende en passant par Tervuren.¹⁶⁹

Ces références géographiques parlent davantage au public local et permettent de créer une connexion plus forte avec l'environnement dans lequel se déroule la représentation. De plus, la familiarité avec les lieux permet au public de s'imaginer visuellement les scènes décrites mais non représentées sur scène.

Afin de préparer la mise en place des prises de vue, la photographe a effectué un grand travail de recherche afin de créer l'illusion que les photographies ont été prises il y a plusieurs décennies. Pour cela elle s'est plongée dans des archives photographiques afin d'étudier les costumes, les coiffures, ainsi que les décors et les accessoires d'époque, dans le but d'éviter toutes incohérences temporelles.

Les archives photographiques constituent une source d'inspiration majeure pour l'artiste en question mais également dans tous les domaines qui consistent à mettre en scène que ce soit la photographie, le théâtre, le cinéma...tous les arts visuels. Car ces archives représentent une précieuse transmission de données offerte par les générations passées. Elles permettent de visualiser les changements dans les modes de vie au fil des différentes époques. En explorant ces archives, l'artiste peut puiser dans les éléments visuels et les détails caractéristiques de chaque époque, ce qui enrichit sa compréhension de l'histoire et nourrit sa créativité. Les photographies anciennes deviennent ainsi des témoignages visuels qui captent l'évolution des sociétés et offrent une fenêtre sur le passé, favorisant ainsi une réflexion sur notre présent et notre avenir. Elle a donc dû effectuer de nombreux repérages de lieux, et recherches dans des magasins de fripes afin de trouver tous les éléments qui composeront les différentes photographies.

Par la suite, durant la séance de prise de vue, la photographe a placé les comédiens dans des situations spécifiques, leur expliquant l'état d'esprit qu'ils devaient incarner, avant de

¹⁶⁹C. LALLEMAND (2020, 4 décembre). *Eux sur la photo, vivez l'expérience insolite d'un roman-photo théâtral en plein air*. Weekend. Consulté le 4 juillet 2023, à l'adresse <https://weekend.levif.be/lifestyle/eux-sur-la-photo-vivez-lexperience-insolite-dun-roman-photo-theatral-en-plein-air/>

commencer à les photographier. « Épaulée par la photographe Rosalie Colfs, la metteuse en scène a recomposé les photos souvenirs de ce roman familial avec les comédiens »¹⁷⁰

Les comédiens deviennent donc le temps d'un instant des modèles photo. Ils doivent jouer un rôle sans mouvement, sans paroles. Juste par leur présence et leur position corporelle figée, ils doivent transmettre un message. Puis, lors de la phase de postproduction numérique, elle a retravaillé les couleurs pour évoquer les teintes caractéristiques des anciennes photographies et de leur usure et créer ainsi l'illusion d'un vieillissement au fil du temps.

Ce souci du détail dans la recherche des costumes, des décors et des accessoires, ainsi que le travail sur les couleurs et l'aspect visuel des photographies, contribue à renforcer l'atmosphère rétro et à donner l'impression que les images ont été capturées il y a de nombreuses années. Cela contribue également à immerger le public dans l'époque évoquée et à créer une cohérence esthétique entre les photographies, la mise en scène et l'histoire racontée. Il existe ici, une véritable synergie créative entre le texte et la photographie, ils se nourrissent l'un l'autre.

Tout d'abord, le texte est élaboré en se basant fort probablement sur d'anciennes photographies. Ces images sont décrites de manière détaillée à travers le récit, permettant ainsi au lecteur de visualiser mentalement les scènes et de faire appel à son imagination visuelle.

Puis, lors de l'adaptation théâtrale, les photographies sont réalisées par la photographe Rosalie Colfs. En se basant sur les descriptions du texte, elle recrée les scènes et les ambiances de manière précise, en s'appuyant sur des archives photographiques et des clichés historiques similaires. Puis pour finir, ces nouvelles photographies viennent enrichir la création théâtrale dans son ensemble. Elles contribuent à la scénographie et renforcent la narration.

Ainsi, la relation entre le texte et la photographie est une boucle créative où le texte inspire la réalisation des photographies, qui à leur tour renforcent l'impact visuel de la création théâtrale.

3.2.8. *La rencontre entre l'image imprimée et le théâtre*

À travers cette mise en scène, il est intéressant d'observer la rencontre entre ces deux arts distincts que sont la photographie, qui capture des instants figés dans le temps, et le théâtre, une performance en mouvement et éphémère qui ne subsiste que pendant la représentation. D'autant plus qu'ici l'image est imprimée, figée et bien souvent fixée donc d'autant plus en contraste avec les comédiens qui sont en action.

¹⁷⁰ P. C. MAKEREEL (2018, 15 mai). *Eux sur la photo Souriez, vous êtes dans un roman-photo !* Le Soir. Consulté le 4 juillet 2023, à l'adresse <https://www.lesoir.be/156838/article/2018-05-15/eux-sur-la-photo-souriez-vous-etes-dans-un-roman-photo>

À l'époque, vers la fin du 19e, en raison notamment de ces différences, le théâtre a longtemps manifesté un fort rejet envers la photographie. En effet, le théâtre considérait la photographie comme une simple reproduction de la réalité, dépourvue de créativité, se concentrant sur des poses statiques, tandis que sur scène, l'accent était mis sur le mouvement et la vivacité. Par conséquent, lorsque la photographie s'est rapprochée du théâtre, que ce soit pour le documenter ou le capturer visuellement, de nombreux metteurs en scène et même photographes ont exprimé leur opposition, car leur coalition semblait improbable tant ils s'opposaient. Comme le souligne le commentaire de Peggy Phelan, performeuse théâtrale : « seule la vie est au présent. La représentation ne peut pas être sauvegardée, enregistrée (...) si elle fait cela, elle devient autre chose. »¹⁷¹ . Ainsi que Maurizi Buscarino, un photographe italien, qui affirme : « Il teatro non nasce per essere fotografato (Le théâtre ne naît pas pour être photographié).¹⁷²

Mais par la suite de nombreux metteurs en scène vont l'intégrer à leur pratique, comme par exemple, Stanislavsky qui va tout d'abord la rejeter avant de l'utiliser comme points de départ dans ses recherches de personnages et ses recherches d'atmosphères temporelle et visuelle, il va également intégrer la photographie dans ses mises en scène en commandant des prises de vue de ses personnages, afin de les afficher sur scène et leur conférer un passé et une histoire vécue. Et pour finir, il ira même jusqu'à faire intervenir un comédien jouant le rôle d'un photographe dans l'une de ses productions, comme pour conserver une trace. À travers ce travail, il semble vouloir aborder le thème de la persistance de notre existence dans le temps. Citons également Claude Régy qui alors qu'il dit s'opposer fermement à la photographie, parle de l'inspiration qu'elle lui provoque lorsqu'il parle de son travail :

Je suis à la campagne, avant de partir, j'ai revu une photo. Depuis je la vois sans cesse. Une personne dans la lumière, Madeleine Renaud se tient là, sur un seuil elle sort de scène, mais pas comme d'habitude on sort de scène, elle entre dans la salle c'est son apparition au début de la deuxième partie de l'amante anglaise en 1968 à la salle Gémier.¹⁷³

Ainsi, il démontre clairement que malgré ses prétentions à rejeter cet art, il l'utilise comme source d'inspiration, comme en témoigne cette image figée qu'il décrit. On peut donc constater que la photographie permet un nouveau rapport au théâtre. Et pour finir et citer un dernier nom

¹⁷¹ P. PHELAN (cité par J-M LARRUE), *The Ontology of performance : representation without reproduction*, dans *Unmarked. The Politics of Performance*, ch. 7, Londres & New York, Routledge, 1993, p. 146-166.

¹⁷² M. BUSCARINO (2015). *Una fotografia. Teatro e Storia*. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse https://www.teatroestoria.it/pdf/36/TeS%202015_Buscarino_Una%20fotografia.pdf

¹⁷³ C. REGY propos cité dans R. BARTHES (1980a). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris, Editions Gallimard. p. 22.

parmi tant d'autres, mentionnons Antoine Vitez, qui comme nous l'avons vu précédemment était à la fois metteur en scène et photographe et qui progressivement dans son travail parallèle dans les deux disciplines les a fait se rencontrer sur scène sous forme de roman-photo, comme c'est le cas ici également.

Dans cette mise en scène, les photographies imprimées et les comédiens se consolident entre eux. Les comédiens donnent vie aux photographies, tandis que les photographies permettent de faire perdurer le théâtre même quand les comédiens ne sont plus là. Ensemble ils comblent ce que certains appellent leurs lacunes, afin de sortir une création plus puissante. Cette rencontre me fait sans aucun doute penser à cette citation d'Arnaud Rykner, écrivain et metteur en scène français qui a étudié le parcours de la photographie dans le théâtre : « Les deux scènes, celle de la photographie et celle du théâtre se rencontrent pour produire un nouvel objet artistique, aux confins de plusieurs visibilitées. »¹⁷⁴

3.2.9. *La photographie sous différentes formes au sein de la pièce*

Par son côté itinérant et en extérieur, la scénographie de cette mise en scène n'a pas les limites d'un théâtre. Le spectacle se joue dans un grand parc et les éléments qui composent la scénographie peuvent être répartis à différents endroits. Les photographies peuvent donc être nombreuses et en grands formats afin de prendre place au milieu de l'espace et de la nature. Comme le dit Catherine Makereel dans une publication du journal *Le Soir* « Voir des photos sortir du cadre, littéralement, et prendre vie sur les sentiers boisés ou en bordure de roseaux grouillant de coassements ».¹⁷⁵ Elle précise ensuite :



Château de Thoricourt à Silly, Belgique, captation d'*Eux sur la photo*, Aout 2019, capture d'écran

Jouant avec les styles, les époques, les formats, les photos doublent la mise en scène d'un regard décalé, humoristique ou onirique. Disposées dans les recoins les plus inattendus du parc, suspendus aux branches des arbres ou égrainées comme une haie d'honneur, sur les chemins de terre, ces photos composent plus qu'un décor à la pièce, elles y jouent les rôles principaux, comme un négatif des comédiens eux-mêmes.¹⁷⁶

En effet, la mise en place de photographies de différents formats joue un rôle essentiel dans la mise en scène.

¹⁷⁴ A. RYKNER (2019). *La photographie de scène en France 2/2 : Introduction. Vers un art de la photographie de scène*. Paris, Société d'histoire du théâtre. p. 39.

¹⁷⁵ P. C. MAKEREEL. *op. cit.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

Chaque format porte un sens particulier. Leur disposition et leur taille contribuent à transmettre des messages distincts. Comme décrit dans le dossier de création : « Des photographies sur bâches ou supports durs en fonction de leur taille, de leurs valeurs dramaturgiques et du lieu dans lequel elles sont exposées »¹⁷⁷

Les photographies vont donc au-delà de leur aspect décoratif, elles occupent une place centrale dans la narration et peuvent même revêtir une importance équivalente, voire supérieure, à celle des comédiens. Cela se confirme notamment avec l'exemple de la balade audio mentionnée précédemment. Elles transcendent leur simple fonction décorative pour devenir des outils narratifs essentiels. Les comédiens sont là principalement pour traduire les messages des photographies, ils sont à leurs services. Tandis que les photographies sont au service des personnages de l'histoire. « L'histoire sous-jacente des clichés qui sera révélée par des comédiens faits de chair et d'os »¹⁷⁸. Lors de ce spectacle déambulatoire, nous sommes donc comme nous venons de le dire à l'instant confrontés à la découverte de différents formats et accrochages de photographies

Certaines photographies sont en couleurs mais traitées comme des photos d'époque des années 70, d'autres sont en noir et blanc car elles sont censées être l'œuvre d'un photographe admiratif du grand photographe Eugène Atget, d'autres sont traitées comme des négatifs car elles racontent des histoires inavouables de la vie familiale.¹⁷⁹

Il y a donc des impressions photographiques de différents formats, que ce soit sur de grandes bâches ou des petites cartes postales, il y a des photographies non développées qui sont encore sous forme de pellicule photo, mais il y a également les photographies vivantes jouées par les comédiens, les photographies mentales qui sont décrites, ainsi que les photographies absentes. Chacune à leur propre fonction :

☒ Les impressions :

Les impressions, comme dit précédemment, ont plusieurs fonctions. Elles sont à la fois un support à la narration ainsi que des fragments propres à la narration. Mais elles servent également de décors et de guide pour ce parcours théâtral. Chacune en fonction de leurs formats, et types d'impression exprime des sens différents.

¹⁷⁷ LA MAISON EPHÉMÈRE, *La maison éphémère présente Eux sur la photo, spectacle déambulatoire en plein air*, dossier de diffusion p. 5. LaMaisonEphemere_EuxSurLaPhoto_DossierDeDiffusion_maj.pdf

¹⁷⁸ J. DE VOGELAERE (2018, 30 avril). *Hélicine : Un roman-photo d'un genre nouveau*. Le Soir. Consulté le 4 juillet 2023, à l'adresse <https://www.lesoir.be/154172/article/2018-04-30/helecine-un-roman-photo-dun-genre-nouveau>

¹⁷⁹ LA MAISON EPHÉMÈRE, *op. cit.* p. 5.

- Les grands formats : leur taille imposante, à échelle humaine, donne l'impression d'être une fenêtre ouverte sur un autre monde. Ils donnent aux spectateurs la sensation de pouvoir regarder au-delà de la surface pour découvrir ce qui se passe de l'autre côté. De plus, ils fonctionnent comme des décors de scène dans lesquels les acteurs et le public peuvent s'immerger, donnant l'impression à ce dernier d'être impliqué dans l'histoire.

D'un point de vue narratif, ce sont généralement les photographies qui sont décrites de manière précise dans l'histoire et qui font avancer l'intrigue. Elles jouent un rôle important en agissant comme éléments déclencheurs pour faire progresser l'intrigue ou révéler des informations cruciales pour poursuivre l'enquête. Elles marquent donc les moments clés de révélation et ont un impact significatif sur le développement de l'histoire.

- Les moyens formats : Ils sont accrochés tout le long du parcours que les spectateurs devront emprunter pour atteindre les différents lieux de jeux. Ces impressions évoquent des images qui ne sont pas spécifiquement décrites en détail dans l'histoire, mais qui représentent néanmoins des moments significatifs de la vie des personnages. Elles paraissent être un ensemble de photographies surgissant d'un album ou d'une boîte retrouvée dans un grenier et qu'on aurait mises de bout en bout afin de mieux les observer. Par leurs fragments de vie représentés, elles sont des témoignages visuels et des souvenirs du passé. Ces photographies symbolisent l'histoire antérieure des personnages et contribuent au développement narratif en montrant l'écoulement du temps. Elles servent de fil conducteur à la fois dans l'histoire et dans la mise en scène du spectacle. Ces photographies sont donc un rappel visuel constant de l'évolution des personnages et de l'intrigue, créant ainsi une continuité visuelle et narrative tout au long de la pièce.

- Les petits formats : ils représentent des clichés intimes qui sont partagés uniquement entre les deux comédiens impliqués ou plutôt entre leurs deux personnages, Hélène et Stéphane. Ces photographies ne sont pas visibles par le public. Elles semblent représenter des morceaux importants de révélations parfois douloureuses qu'ils nous décrivent avec les mots, mais ne nous les montrent pas comme si c'était trop personnel et qu'ils voulaient les garder soit seulement pour eux, soit à deux pour créer une complicité dans cette recherche commune sur le passé de leurs parents. Bien que ces petits formats restent invisibles pour le public, ils contribuent à la construction de la pièce, quand ces photographies ne sont pas décrites, le public a tout à imaginer. Cela apporte une forme d'authenticité au spectacle, car dans la vie tout est rarement totalement révélé. Alors que parfois on semble faire partie de

l'histoire comme si on était dans la même pièce que les personnages. Ces moments-là nous rappellent que nous sommes des spectateurs. Cette impression de rapprochement et d'éloignement du public vis-à-vis des comédiens et inversement rends l'enquête d'autant plus attractive.

- **Format carte postale :** Une des photographies est imprimée sous forme de carte postale et un exemplaire est distribué à chaque personne dans le public. Les spectateurs se passent alors le paquet de main en main afin de prendre leur exemplaire. Cette interaction physique entre les comédiens qui transmettent le paquet et les spectateurs qui le réceptionnent et le font passer crée un lien communautaire entre tous les individus, tous semblent interagir avec l'histoire. De plus chacun des spectateurs peut ainsi conserver un souvenir tangible de la représentation. La carte postale est un objet chargé de symbolique. Elle permet de transmettre un message d'affection et de partager un bout de notre expérience avec les autres, même à distance. Dans le contexte de cette mise en scène, la distribution de ces exemplaires renforce cette idée de partage immersif. Chaque spectateur recevant sa propre carte postale peut se sentir personnellement impliqué dans l'histoire, il reçoit un fragment de l'enquête avec lequel il pourra repartir. Ainsi, il gardera une trace de ce voyage théâtral.
- **Les photographies noir et blanc :** Les photographies en noir et blanc représentent une série d'images prises par le père de Stéphane dans le cadre de son travail. Ces photographies se distinguent par leur caractère moins spontané et leur focalisation principalement sur les paysages. On peut se demander pourquoi avoir choisi le noir et blanc alors que la photographie en couleurs existait déjà à l'époque. Il est possible que ce choix soit une manière de se démarquer de la photographie courante qui commençait à se répandre dans tous les foyers. En optant pour le noir et blanc, le père de Stéphane adoptait une approche plus sérieuse et classique de la photographie.



Château de Thoricourt à Silly, Belgique, *captation d'Eux sur la photo*, Aout 2019, capture d'écran

- **Les photographies non développées :**
Une des impressions présentées est la photographie d'une pellicule argentique, où l'on peut distinguer deux ou trois photographies en négatif. Ces images ne sont pas encore tirées sur papier, conservant ainsi leur caractère secret et leur format miniature de 24x36mm en négatif, donc difficiles à

décrypter quand on ne connaît pas le sujet photographié. Elles représentent une double non-révélation. La première concerne le fait que ces photographies n'ont pas encore été développées sur papier photosensible puis trempées dans le révélateur, afin de pouvoir observer un agrandissement positif et lisible. La seconde qui est rattachée à la première est le fait qu'étant donné qu'elles n'ont pas été tirées sur papier, elles n'ont pas pu être révélées à d'autres personnes que le photographe. Excepté les personnes qui s'en seraient approchées pour décrypter leur contenu, comme les deux protagonistes le font dans le cadre de leur enquête. Nous pouvons y voir une volonté de la part du photographe de garder ces photographies secrètes, préservant leur intimité et mais également leur importance par leur conservation. D'autant que la pellicule photo peut jouer un double jeu. D'un côté elle rend la photo pratiquement illisible tant qu'elle n'est pas développée sur papier photosensible. Et d'un autre elle détient la clé permettant de produire en de nombreux exemplaires une même image.

- Les photographies de texte : Les photographies de texte sont des compositions visuelles dans lesquelles des extraits de texte sont représentés sous forme d'images. Elle permet la combinaison des aspects visuels et littéraires de l'histoire. Mais également de montrer que tant le texte, que la photographie sont des traces visuelles. Là où l'histoire transforme de nombreuses fois des images en mots et des mots en images. Ici on a l'entrecroisement des deux avec une image de mots. Ces photographies de texte permettent donc de donner une présence visuelle aux mots, de les matérialiser d'une manière différente.

⊗ Les photographies vivantes :

Les photographies vivantes sont des moments théâtraux où les comédiens prennent place parmi les photographies, afin d'interpréter des scènes. Dans certaines scènes, les comédiens adoptent la posture d'une photographie de leurs parents avant de commencer leur jeu, créant ainsi un parallèle entre les deux générations. D'un côté, il y a la génération



Château de Thoricourt à Silly, Belgique, *captation d'Eux sur la photo*, Aout 2019, capture d'écran

passée représentée uniquement par les traces photographiques, et de l'autre, la génération actuelle qui se présente en chair et en os devant le public. Les photographies vivantes mettent

en évidence la relation entre la photographie, la mémoire et la présence sur scène, elles permettent d'explorer la tension entre le passé figé et le présent vivant.

⊗ Les photographies mentales :

Ce sont des images décrites verbalement qui permettent au spectateur de les imaginer mentalement. Elles jouent un rôle essentiel dans la pièce, car elles ont été adaptées avec des références connues par le public belge, afin de stimuler leur imagination et de les inviter à visualiser la scène dans leur esprit. Ces photographies mentales prennent vie grâce à une écriture descriptive détaillée, riche en émotions et en sensations. Les indications fournies par le texte permettent de créer des images mentales vives et évocatrices. Le public peut ainsi arriver à combler les lacunes et les espaces inconnus en utilisant son propre pouvoir d'imagination. Les spectateurs peuvent interpréter leurs photographies mentales de manière unique, en se basant sur leurs propres références et expériences, ce qui leur permet de s'approprier l'histoire à travers leurs propres univers imaginaires.

⊗ La photographie absente ou à venir :



Château de Thoricourt à Silly, Belgique, *captation d'Eux sur la photo*, Août 2019, capture d'écran

A la fin de la mise en scène, un grand cadre est posé mais aucune photo n'est accrochée. Les comédiens passent de part et d'autre de ce cadre, se déplacent derrière lui, pour finalement entrer dans son champ. Cette installation peut représenter à la fois la photographie absente, celle du couple d'amants qui n'a jamais pu vivre son amour au grand jour. Comme le dit le personnage qui joue le narrateur : "Il y a des photos qu'on ne verra jamais, celles de l'absence." Mais elle peut également symboliser la photographie à venir, celle qui représentera l'amour de Hélène et Stéphane. Ces deux points de vue marquent à nouveau un parallèle entre les deux générations, suggérant que la vie est une boucle où les générations précédentes, à travers leurs traces, nous transmettent un message afin de ne pas répéter leurs erreurs. Dans ce cas précis, les amants

n'ont pas pu vivre leur amour, mais les deux protagonistes l'assument pleinement.

Nous pouvons donc dire que, cette installation photographique, et cette variété de styles et formats d'images présentés ou évoqués, ajoutent une dimension visuelle et symbolique à la pièce, explorant les multiples facettes du médium artistique de la photographie.

3.3.Conclusion : La trace photographique comme voie scénographique et narrative

Nous pouvons constater que la trace photographique apporte une dimension essentielle à cette mise en scène en raison de son importance historique et de la narration qu'elle raconte et entraîne.

Tout d'abord, elle joue un rôle central en tant que thématique majeure de l'histoire. Toute la narration tourne autour de la trace photographique, et plus particulièrement des secrets de familles contenus par ces photographies. Ces dernières jouent donc un rôle essentiel en tant qu'éléments déclencheurs et révélateurs de secrets familiaux. Elles sont à la fois le point de départ de l'intrigue et les réponses aux questions posées. Ensuite, la présence de la trace photographique est particulièrement significative. Les photographies ne sont pas simplement utilisées à des fins décoratives, mais elles jouent un rôle actif dans le récit. Chaque photographie est soigneusement sélectionnée puis créée avec minutie afin de représenter fidèlement les descriptions du texte et véhiculer des messages spécifiques. Leur disposition et leur format sont des choix justifiés, choisis pour véhiculer des significations particulières.

De plus, les photographies utilisées dans la mise en scène s'inspirent d'archives photographiques et de clichés historiques anciens, semblables à ceux qui ont probablement inspiré l'histoire originale adaptée pour le théâtre. Elles sont créées en respectant le style visuel et les caractéristiques des anciennes photographies, ce qui leur confère une esthétique authentique et permet d'établir une connexion avec le passé. Ainsi, les photographies contribuent à créer une atmosphère temporelle spécifique et plongent le public dans une immersion à la fois dans l'histoire des deux chercheurs au présent et dans les photographies du passé révélant des secrets enfouis. Et cela grâce à la photographie qui joue un rôle fondamental en donnant une voix aux morts. Cette notion de message de l'au-delà ou du passé est renforcée par l'utilisation d'enregistrements audio, donnant une voix aux défunts et renforçant l'impact des photographies. Outre leur rôle narratif et esthétique, les photographies alimentent également la scénographie de la pièce. Elles servent de décors, de guides et d'indices narratifs, permettant aux spectateurs de se plonger davantage dans l'histoire et de mieux comprendre les différentes étapes du récit.

Les photographies donnent vie aux événements et apportent des traces concrètes à l'histoire. C'est ainsi qu'au fil de l'histoire, différentes situations mettent en lumière l'importance capitale de la trace photographique. Cela inclut la quête de connaissance d'une mère inconnue, des échanges avec des fantômes du passé et la résolution d'énigmes enfouies.

En résumé, cette pièce aborde de manière réfléchie et profonde l'importance vitale de la trace photographique dans la vie personnelle des personnages, ainsi que son rôle essentiel dans la préservation de l'histoire collective. Elle invite le public à réfléchir à la valeur des images en tant que témoins de notre passé et à leur pouvoir d'éveiller des émotions, des souvenirs et des récits qui perdurent au-delà de notre existence.

4. *NO51 Mu naine vihashtas* une mise en scène du Theater 99

4.1. Point théorique : La société contemporaine à travers l'image

L'image est au cœur de nos vies. Il y a des images que l'on regarde à peine, mais qui s'incrument, et d'autres qui nous regardent. Il y a les images que l'on prend et que l'on collectionne, sans savoir comment les trier ni où les ranger. Il y a les images que la mémoire emmagasine, plus ou moins consciemment. Enfin, il y a l'image de soi, celle que l'on cherche à donner aux autres...¹⁸⁰

L'évolution de notre perception de la photographie et de l'image en général au cours des quinze dernières années a été profondément influencée par l'avènement du numérique. Cette révolution a ouvert les portes à une ère de création visuelle accessible à tous car il est possible d'obtenir les photographies instantanément sans passer par le long processus de développement. De plus, les cartes mémoire offrent la possibilité d'enregistrer un nombre croissant de photos, surpassant largement la limite des 24 ou 36 prises de vue propre à la photographie argentique. Pour citer Rodolphe Christin sociologue qui s'est intéressé au tourisme de masse et par la même occasion à leur comportement face à la photographie. Car l'un ne va pas sans l'autre étant donné que les photographies de vacances représentent une grande partie des photographies dans le monde.

Autrefois, prendre des photos avait un certain coût car il fallait un appareil, des pellicules et les faire développer", explique-t-il. "Il y avait donc un côté économique lié à la prise de photo qui faisait qu'on y allait avec un peu plus de sobriété."¹⁸¹

Tout le monde peut photographier en continu des moments significatifs et les visualiser directement. Ainsi le désir d'immortaliser chaque expérience, de graver à jamais les sourires, les paysages et les moments importants de notre vie dans la mémoire pixelisée de nos appareils n'a cessé de s'accroître. Comme si, face à la frénésie incessante de la société moderne, perpétuellement en quête de progrès, d'efficacité et de rapidité, l'individu ressentait le désir pressant d'immortaliser le moment avant qu'il ne s'évanouisse.

¹⁸⁰ TALLINN. (2015, 6 juillet). *NO51 Mu naine vihashtas*. Festival d'Avignon. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://maisonpro.festival-avignon.com/fr/spectacles/2015/no51-mu-naine-vihashtas>

¹⁸¹ M. GUILLOU (2019, août 15). *D'où vient notre besoin irrépressible de prendre des photos en voyage ?* Le HuffPost. Consulté le 9 août 2023, à l'adresse https://www.huffingtonpost.fr/life/article/d-ou-vient-notre-besoin-irrepressible-de-prendre-des-photos-en-voyage_150228.html

Cependant la psychologue Valérie Blanco dit :

Vivre c'est avancer au même rythme que le temps. À vouloir le figer à tout prix, on court le risque d'oublier de vivre, de désirer et finalement de verser dans quelque chose de très mortifère.¹⁸²

Il est donc important de vivre au jour le jour, et non de rester dans la capture du présent qui tombe vite dans le passé. De plus, aujourd'hui les réseaux sociaux jouent également un rôle manifeste dans la manière dont la photographie se développe et s'intègre dans notre perception quotidienne. La photographie se transforme en une image choisie soigneusement pour être partagée avec les autres, à travers une narration visuelle. Cependant, cette représentation peut parfois être déformée inconsciemment par les choix de cadrage et de composition, ainsi que consciemment pour les mêmes motivations, ainsi que la disponibilité de plus en plus répandue des outils de retouche, qui permettent de manipuler notre réalité selon nos désirs.

Sur les réseaux sociaux, la communication mute et se transforme en créant un nouveau dialogue, celui basé sur l'image. L'image devient finalement un outil de médiation personnelle, nourrie par les représentations sociales collectives. Sur les réseaux sociaux, ce ne sont plus les mots qui semblent importer pour présenter son ethos. Par le truchement de mises en scène visuelles successives, l'individu construit un ethos magnifié, composé d'images qui lui ressemblent ou non, mais toujours adaptées à un public précis.¹⁸³

Mais cette quête obsessionnelle d'immortalité visuelle peut créer un paradoxe : alors que nous souhaitons immortaliser chaque instant vécu pour le conserver éternellement, par la volonté de vouloir tout capturer pour ensuite choisir des fragments afin de pouvoir recomposer cette réalité, nous pourrions en fait sacrifier l'authenticité de l'expérience du moment présent. Tout d'abord en nous concentrant plus sur l'acte de photographier l'instant que sur l'instant lui-même. D'ailleurs, Martine Teillac, une autre psychologue, insiste sur ce danger :

Il faut s'autoriser le droit à l'oubli, il faut aussi laisser l'inconscient faire son travail de mémoire et décider de qui deviendra ou non notre madeleine de Proust. Tout prendre en photo, tout archiver peut empêcher le souvenir de s'installer tranquillement en nous presque à notre insu.¹⁸⁴

En photographiant tout, notre esprit se concentre sur la photo et n'enregistre donc pas le moment vécu. C'est seulement après en revoyant les photos que nous pouvons nous en rendre mieux

¹⁸² V. BLANCO cité dans I. GRAVILLON (2016, 30 mars). *Je photographie tout, et alors ?* Femme Actuelle. <https://www.femmeactuelle.fr/sante/psycho/photographier-smartphone-souvenirs-distance-vie-2009475>

¹⁸³ J. BATY (2017). *Impacts des réseaux sociaux et applications sociales sur la représentation d'un soi pluriel* [Mémoire]. Université Paris-Sorbonne.

¹⁸⁴ M. TEILLAC cité dans I. GRAVILLON (2016, 30 mars). *Je photographie tout, et alors ?* Femme Actuelle. <https://www.femmeactuelle.fr/sante/psycho/photographier-smartphone-souvenirs-distance-vie-2009475>

compte, mais le moment est passé, nous pouvons encore le regarder, mais plus le vivre. Avec la prolifération des moyens de prises de vues et l'accroissement des technologies de captation, chacun peut désormais laisser une empreinte dans le monde, que ce soit de manière consciente à travers ses propres photographies, ou inconsciemment à travers les images prises par d'autres personnes, ainsi que via les dispositifs de vidéosurveillance omniprésents qui enregistrent nos vies à chaque coin de rue. Ainsi, il se produit une inversion entre l'oubli et la trace : autrefois, on cherchait à laisser une trace pour ne pas oublier, tandis qu'aujourd'hui, nous générons tellement de traces que nous nous offrons la possibilité d'oublier, car il est impossible de tout conserver en mémoire. Cette observation a été relevée par Louise Merzeau, spécialiste en science de l'information et de la communication :

Depuis l'avènement du Numérique on ne peut plus choisir de ne pas laisser de trace, et avant ça l'homme devait faire des efforts, des dépenses, développer une intention, un projet et une technologie pour garder des traces. (...) Avec le numérique c'est quasiment l'inverse (...) le nombre de traces non intentionnelles se multiplie et un tri se fait automatiquement et donc on multiplie les traces sur les réseaux car on va maintenant dans le sens de l'oubli.¹⁸⁵

Cependant, cette tendance ne se limite pas à des motivations personnelles ; ces photographies sont principalement destinées aux autres, dans le but de ne pas être oublié. Nous photographions donc sans cesse chaque instant de notre vie, sans laisser de vide à notre histoire. Mais à force de trop photographier, nous ne distinguons plus les moments qui ont réellement de la valeur par rapport au reste. Louis Derrac acteur indépendant et militant de l'éducation numérique nous dit à propos de cela :

Je pense que pour beaucoup, prendre des photos est devenu un automatisme, tant l'action est devenue simple. On sort son smartphone et on clique. Tout est pensé pour aller vite. On surconsomme nos photos, comme on le fait avec tout le reste. Pour d'autres, partager sa vie en photo est une activité sociale de premier plan, qu'il faut alimenter en permanence. Mais qui prend réellement des photos pour soi ? Juste pour soi, en se disant : cette photo-là, j'aurai plaisir à la voir dans 10, 20 30 ans.¹⁸⁶

Cela entraîne donc une course effrénée de trace, de peur d'être oublié. L'homme cherche donc à se créer une immortalité visuelle. Comme explique Jacques Henno :

Une des causes possibles qui incitent les utilisateurs de dispositifs techniques à laisser des traces, serait-elle alors une volonté, inconsciente apparemment, d'accéder à une certaine dimension de permanence, y compris au-delà de leur propre existence ?¹⁸⁷

¹⁸⁵ C. D. BERNARDINS (2023, 19 juin). *Louise Merzeau, Les défis anthropologiques du numérique* [Vidéo]. Vimeo. <https://vimeo.com/161892066>

¹⁸⁶ L. DERRAC (2018, août 14). *Culture numérique : les photos et les traces*. Consulté le 9 août 2023, à l'adresse <https://louisderrac.com/2019/08/culture-numerique-les-photos-et-les-traces/>

¹⁸⁷ J. HENNO (2021). *Why do we leave digital traces? The hypothesis of the will (or of the illusion?) to access a form of constructed eternity*. HAL Le Centre pour la Communication Scientifique Directe), 10. https://doi.org/10.34745/numerev_1629

C'est ainsi que notre mode de production et de consommation de la photographie a évolué vers une recherche d'immortalité numérique. La simplicité du format numérique et la facilité de partage et de retouche ont cependant conduit à une perte de la valeur de vivre pleinement le moment présent dans toute son authenticité. Parfois, nous assistons à des concerts ou à des spectacles avec une multitude de smartphones qui enregistrent continuellement la scène, avec peu de personnes véritablement engagées dans la simple observation. Comme si le fait de ne pas capturer le moment en photo ou en vidéo le condamnait à l'oubli.

Dans cette dynamique, l'individu devient spectateur plutôt qu'acteur de sa propre vie, vivant par le biais de l'objectif de son smartphone ou de son appareil photo numérique. Cela s'apparente à un cinéphile devant un écran de télévision ou à un lecteur devant un livre. Sa vie ne semble plus se construire uniquement dans le monde physique, mais elle prend forme également, voire principalement, sur les réseaux sociaux. Les deux paraissent désormais indissociables, voire la vie en ligne semble parfois prendre le dessus sur la vie réelle. Les photographies sont créées, manipulées, supprimées en un instant, altérant ainsi la trace de notre existence et lui retirant toute objectivité.

En conclusion, l'évolution de notre relation avec la photographie et l'image, sous l'influence de la révolution numérique, traduit notre profond désir d'immortaliser et de préserver les moments précieux, parfois au détriment de leur authenticité. Cette quête d'immortalité visuelle peut cependant être dangereuse, car il est essentiel de maintenir un équilibre entre la recherche de l'immortalité et la pleine expérience du moment présent.

Voyons à l'aide de la mise en scène de *N051 Mu naine vihastas* du Theater 99 présenté au Théâtre du même nom à Tallin le 1er juillet 2014, comment le théâtre aborde un sujet qui touche autant l'actualité que lui-même.

4.2. Analyse de *N051 Mu naine vihastas* une mise en scène du Theater 99

4.2.1. Résumé

Il s'agit d'une pièce de théâtre réalisée par le groupe estonien Teater N099, abordant le thème de l'importance de la photographie dans la société.

Comme le souligne Carole Cotaya :

Le NO51 Ma femme m'a fait une scène et a effacé toutes nos photos de vacances est un spectacle de la troupe estonienne TEATER NO99. A travers la photographie - comme objet du discours et comme pratique - le spectacle pose la question suivante : comment

le théâtre permet-il d'interroger le rapport entre la vie et sa représentation ? La pièce pose cette question en mettant en jeu un personnage qui part d'abord à la recherche des images perdues. Cette quête le mène à une impasse liée au constat que les images ne valent que dans la mesure où elles contiennent un instant qui les déborde.¹⁸⁸

Le synopsis de la pièce peut être décrit comme ceci : Un homme se retrouve seul dans sa chambre d'hôtel, visiblement désespéré. La raison en est que sa femme a supprimé toutes les photos de leurs vacances en famille après une dispute. Ces clichés avaient une valeur inestimable pour lui, car ils représentaient la preuve concrète des moments qu'il avait vécus avec sa famille. Pour remédier à cette situation, il décide alors de faire appel à sept personnes inconnues, des comédiens qu'il a engagés dans ce but précis : reconstruire les photos perdues.

4.2.2. *Structure*

a. Découverte de la scène :

La scène est dans le noir, une porte s'ouvre au fond de la scène et laisse passer un rayon de lumière dans lequel on voit un homme s'approcher, il allume la lumière et la scène s'éclaire. L'homme rentre dans la pièce avec une valise et un sac. Il s'installe, mais semble agité et paniqué. Nous découvrons l'agencement de la scène qui comporte un 4^{ème} mur, marqué par le dos d'un canapé dans lequel il s'installe avant un noir.

b. Arrivée des comédiens et modèle photo

La lumière s'éclaire à nouveau, révélant six personnes supplémentaires sur scène. Le personnage principal prend alors la parole pour leur expliquer la situation : les photographies de ses vacances en familles ont été supprimées par sa femme lors d'une dispute. Il les a donc engagés afin de reconstituer dans la chambre d'hôtel les clichés perdus.

c. Reconstitution des photographies

L'homme sort son appareil photo et ensemble, ils commencent à reproduire les photographies sur base de ses souvenirs. Certains personnages se voient attribuer le rôle d'un membre de la famille du personnage principal, le père. D'autres s'interchangent, se mettent dans le rôle de silhouettes, de figurant, d'objet et même parfois d'animaux. Le public découvre à ce moment-là que les photographies, prises sur scène, sont projetées en direct sur un écran côté jardin, en noir et blanc.

¹⁸⁸ C. COTAYA. *Mémoire et identité. L'usage de la photographie au théâtre dans NO51 Ma femme m'a fait une scène...* de TEATER NO99 », Revue internationale de Photolittérature n°2, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 08 août 2023. À l'adresse <http://phlit.org/press/?articlerevue=memoire-et-identite-lusage-de-la-photographie-au-theatre-dans-no51-ma-femme-ma-fait-une-scene-de-teater-no99>

Au départ les reproductions sont très mécaniques, mais petit à petit, l'ensemble du groupe décide d'y ajouter des émotions pour y ajouter de la véracité. Et effectuer des photographies qui se rapprochent plus de la réalité décrite.



Theatre NO99 on Sakala street, Tallinn, *NO51 Mu naine vihastas*, 1 juillet 2014, capture d'écran

d. Appropriation de l'histoire du père par les comédiens

Au fil de la pièce, principalement, la comédienne qui joue le rôle de la mère commence à émettre son avis et à prendre des libertés aux descriptions du père-photographe. Elle s'empare alors de l'appareil pour devenir la metteuse en scène des photographies. L'homme frustré de ne pas arriver au résultat voulu quitte la pièce.

e. Frénésie absurde

Les comédiens lâchent prise et se lancent dans une série de prises de vues emblématiques des photographies de soirées extravagantes. Ce n'est plus le discours qui engendre la création photographique, mais une chorégraphie libre et déjantée. La volonté de capturer ces moments de fête contribue progressivement à façonner l'ambiance de la soirée elle-même. Le moteur que représente la photographie entraîne le sujet de la fête qui, à son tour, devient le moteur de la création photographique. Le public distingue clairement ce qui se passe sur scène seulement par le biais des photographies.



Theatre NO99 on Sakala street, Tallinn, *NO51 Mu naine vihastas*, 1 juillet 2014, capture d'écran

f. Le manque de vraisemblance

Le père fait son retour et recentre l'ensemble afin de poursuivre les prises de vue, mais cette fois en tenant compte de chaque petit détail et émotion, dans l'espoir de recréer au mieux ses souvenirs. Cependant, il réalise rapidement que cette quête est vouée à l'échec, car il lui est impossible de reproduire les photographies originales qu'il avait prises avec sa famille. Le moment qu'il avait capturé était unique. Épuisé, il finit par s'endormir et se met de côté. Il quitte à nouveau son poste de metteur en scène pour devenir spectateur.

g. Reconstitution de scène célèbre

Les acteurs repartent dans un moment de frénésie et de narcissisme. Ils commencent à imiter une série de tableaux et de photographies célèbres sur base de la chambre comme seul élément de décors. Le spectateur prend conscience alors que même sans les vrais éléments, les mêmes personnages, certaines images font partie de notre culture au point que nous reconnaissons facilement d'où vient l'inspiration des imitations

h. La photo qui n'a pas été prise

L'homme reprend ses esprits et met tout le monde dehors. Seule la comédienne interprétant le rôle de la femme demeure. Il lui confie alors que la photographie qui le tourmente n'est pas celle que sa femme a effacée, mais plutôt celle qu'il n'a pas su capturer, et qui a été à l'origine de leur dispute. Il explique que son désir de prendre cette photo a mis en péril la sécurité de sa fille.

i. Fusion du passé et du présent :

Au fil de cette scène, on observe une transformation progressive du personnage de la comédienne incarnant la mère, qui finit par incarner véritablement la mère. La conversation entre les deux parents à la fin de la mise en scène semble être la même que celle à l'origine de la dispute initiale. À l'écran, les photographies ne sont plus représentées en temps réel, mais paraissent anticiper les événements se déroulant sur scène. Nous y voyons les deux personnages assis côte à côte, alors que la femme sur scène n'a pas encore rejoint l'homme. Puis, la scène plonge dans l'obscurité, mais les voix des deux personnages résonnent encore, tandis que sur l'écran, la femme disparaît, suivie de près par l'homme, laissant uniquement les deux chaises et la chambre d'hôtel vide.

Nous pouvons donc constater qu'au début de la pièce de théâtre, les photographies prises dans le présent servaient à évoquer le passé, ici, les photographies du passé semblent narrer le présent.

4.2.3. *Le 4^{ème} mur et le hors champ*

Le quatrième mur qui est présent pour la scène ne s'applique pas à la photographie dans cette représentation. D'ailleurs, la photographie décroïssonne en partie le 4^{ème} mur du théâtre à l'aide d'un procédé original. « C'est toujours face à l'appareil qu'ils agissent. Il n'y a pas de quatrième mur, l'adresse au photographe est perpétuelle. »¹⁸⁹. En effet, les comédiens s'adressent directement à l'appareil photo et les projections des photographies prises par cet appareil semblent s'adresser à leur tour à nous.

L'appareil photo est un outil : il prend sur la scène les photos destinées à être directement affichées sur l'écran à jardin en noir et blanc. Il permet aux spectateurs de porter un autre regard sur la scène, un regard intérieur. C'est lui qui met les acteurs en mouvement.¹⁹⁰

L'appareil photo permet donc également au public de voir des angles de vue alternatifs, et d'avoir un autre regard sur l'espace, sans devoir se limiter au point de vue qu'il a de la fosse. De plus, à travers la photographie, nous percevons les éléments hors champ de la scène théâtrale, tout en observant par ailleurs les détails hors champ de la photographie à travers la scène qui se déroule sous nos yeux, créant ainsi une réciprocité entre les deux médiums.

L'usage photographique dans ce spectacle montre bien le rôle du hors-champ, à la fois en photographie et au théâtre. Dans cette pièce, le hors-champ est symbolisé par les récits, par l'écran à jardin hors de la scène de jeu, par la création de tout un contexte autour de l'image pour en conditionner la réalisation. Ces hors-champs permettent de créer une image qui est davantage « dans la tête du spectateur » pour reprendre les termes de Bruno Meyssat (Meyssat, 2014).¹⁹¹

L'exposition du hors-champ de la photographie, qui n'est pas présent dans les prises de vue, souligne l'importance cruciale du choix du cadre et de son influence sur la perception d'une image, ainsi que sur le message qu'elle cherche à transmettre. Lorsqu'on observe une photographie, le hors-champ disparaît complètement, laissant place à l'imaginaire du spectateur. Cependant, dans ce contexte exceptionnel, nous avons la possibilité de visualiser le hors-champ et de constater que ces photographies sont des mises en scène, bien que cela ne soit pas évident hors du contexte. Cela suscite des questionnements sur la réalité capturée par la photographie, remettant en question son authenticité dans la vie de tous les jours.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*

On nous montre également qu'au théâtre cette remise en question à cause du hors champs non visible est nettement moins présente, car le spectateur est confronté à une forme de réalité tangible et que le hors champ n'est pas totalement mis de côté, il peut être révélé par le biais de la parole en dehors de la scène ou par des moyens techniques, comme c'est le cas ici avec l'utilisation de la photographie.

Les photographies montrent le spectacle toujours vivant, mais du même coup toujours fuyant. Cela confirme l'idée que le réel déborde le cadre de la photographie, à proprement parler. Les détails perçus sur ces photographies révèlent le fait que la photographie ne prétend plus capturer le réel dans sa vérité, mais seulement des parcelles de celui-ci, complétées par l'imagination du spectateur.¹⁹²

4.2.4. *La photographie comme moteur d'action*

Au cœur de cette mise en scène, l'appareil occupe une place centrale, agissant en tant que force motrice qui guide l'ensemble des actions interprétées par les comédiens. En effet, celui qui le tient entre ses mains se métamorphose en metteur en scène, déterminant les mouvements et les séquences qu'il souhaite capturer à travers son objectif.

Il faudra s'intéresser à la manière dont est utilisé l'appareil photographique sur la scène pour s'interroger sur son rôle, en termes de dramaturgie, car, on le verra, la pratique photographique fonctionne comme un élément moteur dans le spectacle, en faisant exister et jouer les protagonistes.¹⁹³

Le premier à le faire rentrer en scène est le personnage du père pour qui la photographie a une place primordiale dans son existence. Sans, il a l'impression que ses souvenirs vont s'en aller.

Ce protagoniste accorde une place centrale à l'appareil photo : ce dernier est outil et acteur de la pièce puisque, dès le départ, il va donner vie aux acteurs d'abord figés. Ces derniers se tendent vers le personnage qui les a convoqués et qui prend alors le rôle du metteur en scène parce qu'il est porteur de l'appareil photo.¹⁹⁴

Comme décrit, de leurs côtés, les comédiens, prennent part à cette chorégraphie théâtrale en interagissant avec l'appareil. « L'appareil est donc un pôle : à la fois spectateur et metteur en scène. Les acteurs jouent pour lui et par lui. Ils incarnent le récit du père-photographe pour le lui offrir. »¹⁹⁵ . Lorsque le père lâche l'appareil et quitte la pièce, les autres comédiens prennent le relais. Comme raconté par Carole Cotaya :

Le personnage du père-photographe quitte la chambre, las de ne pas parvenir à produire des photographies justes, délaissant pour un moment son rôle de metteur en scène, ce qui permet à tous les acteurs de prendre leur autonomie par rapport aux images. Quelques acteurs racontent alors, à leur tour, l'histoire d'une photographie de voyage, la leur.¹⁹⁶

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

L'appareil semble donc leur octroyer un pouvoir singulier, celui de diriger l'action et de prendre la parole. Patrick Sourd, journaliste pour les Inrockuptibles dit : « Prise en direct, chaque photo est projetée en temps réel sur un écran et tandis que l'appareil passe de main en main, chacun se sent pousser des ailes »¹⁹⁷. Le passage de l'appareil entre les personnages n'est pas sans rappeler le concept du bâton de parole, une pratique enracinée dans les traditions nord-amérindiennes, mais adoptée à travers le globe, aussi bien par des pédagogues dans des classes d'enfant, que dans des groupes d'adultes au sein du travail ou autre. Cet outil permet de réguler la prise de parole, offrant à chaque membre l'opportunité d'être entendu, tout en évitant le chaos provoqué par de nombreuses prises de paroles simultanées. Et cela en se passant un bâton de mains en mains. Ainsi, l'appareil incarne à la fois le moteur de l'action vis-à-vis du rôle du metteur en scène, mais met également les autres comédiens en action, comme nous venons de l'illustrer. L'acteur interagit avec l'appareil, mais se laisse essentiellement entraîner dans une chorégraphie dirigée par le metteur en scène-photographe et les poses stéréotypées propres à la photographie de vacances ou à d'autres contextes. En conséquence, l'appareil guide des actions et des chorégraphies pour aboutir à des poses caractéristiques de la photographie, celles-ci impliquant des actions, des gestes ou des émotions plus marqués que ce que l'on verrait généralement au théâtre.

Ces derniers jouent pour l'appareil, comme ils joueraient ailleurs pour le théâtre, à ceci près que le jeu pour la photographie semble souvent plus appuyé, plus caricatural. Surtout dans la première partie du spectacle où il n'est pas encore tout à fait question de jeu, mais plutôt de posture. L'affinement du jeu s'acquiert au fil des récits racontés par le père.¹⁹⁸

En suivant le scénario du rôle du metteur en scène, les acteurs se lancent dans une exploration gestuelle dépourvue de dialogues. Ils se glissent dans la peau de personnages photographiques capables de communiquer exclusivement à travers le langage visuel, mettant petit à petit de côté toute forme de communication verbale.

La pièce de théâtre devient chorégraphie. Les paroles disparaissent. Ne restent que les corps qui se déchaînent, enchaînant des photographies de plus en plus loufoques et osées, mêlant illusion théâtrale et trompe-l'œil de l'instantané.¹⁹⁹

¹⁹⁷ P. SOURD (2021, 16 mars). *Avignon. "NO51", une obsession photographique*. Les Inrocks. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://www.lesinrocks.com/arts-et-scenes/avignon-no51-une-obsession-photographique-145391-08-07-2015/>

¹⁹⁸ COTAYA C. *op. cit.*

¹⁹⁹ LAMAISONENVERRE. (2015, 15 juillet). *NO51, ma femme m'a fait une scène et a effacé toutes nos photos de vacances : un jeu d'illusions burlesques*. A l'intérieur de la maison en verre. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://lamaisonenverre.com/2015/07/15/n51-ma-femme-ma-fait-une-scene-et-a-efface-toutes-nos-photos-de-vacances-un-jeu-dillusions-burlesques/>

4.2.5. *Temps du théâtre et de la photo*

La compagnie de théâtre Teater NO99, dirigée par les artistes Ene-Liis Semper et Tiit Ojasoo, plonge profondément dans l'exploration du temps, tant dans la structure de leur compagnie et de leurs productions théâtrales que dans les thèmes qu'ils abordent.

Leur approche créative suit un schéma original : un compte à rebours numéroté, débutant à 99 et aboutissant à zéro. Dès l'origine de leur compagnie, leur intention était de réaliser 99 productions théâtrales, chacune correspondant à un numéro du compte à rebours, jusqu'à atteindre le zéro, qui marquerait la fin de leur périple artistique. « Chacun de ses projets titrés par un numéro se décline comme l'étape d'un compte à rebours, la compagnie partant de 99 pour se dissoudre une fois arrivée à 0 »²⁰⁰. C'est dans cette continuité que cette pièce théâtrale porte notamment le titre de *N051*.

Ce concept reflète le cheminement d'une lutte contre un avenir inéluctable, une quête pour matérialiser les souvenirs face à une fin inévitable. Ce décompte incarne simultanément le passage du temps et son rapprochement imminent de la fin, tout en soulignant qu'il subsiste des opportunités créatives à exploiter avant l'achèvement final afin de s'inscrire dans l'histoire.

Ce qui se joue là est assez beau, et relève autant du combat perdu d'avance (contre la mort), du désir de matérialisation du temps dans l'œuvre, que du souci d'inscrire la création dans un parcours plus vaste.²⁰¹

Dans *N051*, à travers l'exploration de la photographie au sein du théâtre, ils poursuivent leur réflexion sur la relation au temps. Car d'un côté, nous avons la photographie qui représente l'art de figer l'instant, de capturer le passé, tandis que de l'autre nous avons le théâtre qui incarne l'art de l'action, du présent en mouvement. Ils mettent en jeu cette dialectique à travers leur représentation, en confrontant l'immobilité de la photographie prise et projetée et le mouvement de l'acte photographique qui est représenté sur scène.

Comme dit encore Carole Cotaya :

Cela rejoint donc exactement la dialectique de l'identité chez Ricœur ; une identité figée (l'*idem*) et une identité mouvante (*ipse*), les deux variantes du même. En prenant pour objet non plus seulement la photographie, mais l'acte de photographier, intégré à un processus théâtral, le spectacle déjoue peut-être le figement de la photographie, la remet en mouvement.²⁰²

²⁰⁰ C. CHÂTELET (2015). *No51 Mu Naine Vihastas (Ma femme m'a fait une scène et a effacé toutes nos photos de vacances)* de Teater NO99, Lyon, Agôn. <https://doi.org/10.4000/agon.3217>

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² C. COTAYA *op. cit.*

Donc, nous avons à la fois une mise en mouvement de la photographie avec l'action que nous voyons sur scène, mais également un figement du théâtre avec les prises de vue projeté à l'écran. L'exploration temporelle à travers la photographie n'est pas uniquement perceptible dans la mise en scène, mais se manifeste pareillement dans la narration. En effet, *NO51 Ma femme m'a fait une scène et a effacé toutes nos photos de vacances*, comme son nom l'indique, aborde le thème de la photographie, et plus précisément de la photographie supprimée, nécessitant d'être reconstituée pour être inscrite dans le fil du temps. Le protagoniste ressent le besoin impérieux de les reconstituer afin de préserver une trace de ce moment, pour se rappeler qu'il a réellement vécu ces vacances, et ainsi conserver une preuve tangible de son passé. La citation de Véronique Giraud dans Naja 21, illustre bien le concept : « L'absurdité de l'alibi de la perte de photos de vacances n'a d'égal que celle de l'importance donnée à une image chargée de se convaincre qu'on existe. »²⁰³

4.2.6. *Photographier pour exister*

En l'absence de ses photographies de vacances, le personnage principal craint que ces moments, une fois effacés de sa mémoire, sombrent dans l'oubli comme s'ils n'avaient jamais existé. Il a la sensation que sans les traces photographiques pour réveiller les diverses étapes de sa vie, il serait comparable à un enfant dépourvu d'histoire...

D'ailleurs, à un moment de l'histoire, il échange ces mots avec la comédienne qui joue dans le rôle de la femme : « Tes souvenirs sont si profonds, pourquoi vouloir refaire des photos ? Sinon tout disparaît. »²⁰⁴

Cette mise en scène interroge donc la nécessité de certaines personnes de tout photographier pour à la fois garder une preuve que ces moments ont existés mais surtout qu'ils ont existé eux-mêmes à travers ces événements.

Pourquoi ce besoin viscéral grandissant d'immortaliser les moindres instants de notre vie ? La photographie comme unique moyen instantané et accessible à tous d'arrêter les minutes qui filent à toute vitesse, comme machine à arrêter le temps. Sans images, nous serons oubliés. Sans images, nous oublions. à ce besoin de laisser une trace concrète de notre passage sur terre vient se joindre cette triste tendance moderne qui veut que l'on existe grâce à ces photos que l'on pourra montrer, partager et diffuser sans limites. « Regardez comme on s'amuse ! regardez comme on est cool ! »²⁰⁵

²⁰³ V. GIRAUD (2015, 11 juillet). *Avignon : Avec NO51, le Teater NO99 lance un défi scénique à l'image*. NAJA 21. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://naja21.com/espace-journal/avignon-le-teater-no99-lance-un-defi-a-limage-avec-no51/>

²⁰⁴ A. B. NIDDAM (2015, 6 juillet). *Festival d'Avignon NO51 : La preuve par l'image* -Toutelaculture. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://toutelaculture.com/spectacles/theatre/festival-davignon-no51-la-preuve-par-limage/>

²⁰⁵ LA JASEUSE. (2015, 9 juillet). *NO51 mu naine vihas... http://www.iogazette.fr/*. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <http://www.iogazette.fr/pdf/IO-05.pdf>

Pour ce père, la nécessité de photographier chaque instant, y compris les moments négatifs comme sa fille qui râle, la rencontre d'un chien miteux... revêt d'une grande importance. Car même teintés de négativité, ces moments-là peuvent servir de témoins à son existence... Il ira jusqu'à ignorer le danger auquel sa fille est confrontée, tant son unique préoccupation demeure l'immortalisation de ce moment à travers la photographie.

L'identité, voire la réalité du personnage semble ne pouvoir prendre sens qu'à travers les images et, plus précisément, à travers les photographies qu'il prend lui-même. L'image, dans la vie du père-photographe, est pour lui un vecteur de vérité, mais d'une vérité que l'on peut supposer trompeuse (...) Paradoxalement, en refusant de laisser les instants de l'existence lui échapper, le père-photographe, avec sa manie de la photo, précipite l'arrivée de la mort. Il met la vie en péril par la négligence du réel.²⁰⁶

Pour pallier cette absence de photographie, il va tenter de les reconstituer à travers des mises en scène à l'aide de six acteurs. Les photographies ne seront donc plus des souvenirs du passé, mais des photographies créées au présent sur base de ses souvenirs.

Il essaie de se souvenir avec exactitude du moment durant lequel chaque photo a été prise. C'est l'occasion pour les acteurs également de parler de leurs photographies personnelles, celles qui leur restent en mémoire, et de réfléchir au rapport entre la mémoire, le passé, et la photographie.²⁰⁷

Les autres comédiens agissent de manière similaire. Ainsi, à certains moments, des entrelacements de récits se produisent, engendrant des images à la fois mentales et réelles. Nous sommes alors plongés dans une forme de paradoxe où ce ne sont plus les photographies qui engendrent les souvenirs, mais les souvenirs qui engendrent les photographies.

Les photographies sont perdues : le protagoniste se voit donc obligé de transformer les photographies en récits, pour les reproduire. Le langage supplée à la perte des images qui racontaient, chacune, une partie de son histoire.²⁰⁸

Cependant, il prend rapidement conscience que peu importe ses efforts pour tenter de reproduire le moment, celui-ci s'est écoulé et appartient désormais au passé. Il réalise que toute tentative de reproduction, même en aspirant à une fidélité parfaite sur base de ses souvenirs, est inévitablement vouée à l'échec et ne saurait être une réplique exacte de la photographie supprimée qu'il conserve en mémoire. Ainsi, en cherchant à ancrer son passé à travers la création d'une nouvelle empreinte photographique, il en altère son existence.

Par ailleurs, les autres comédiens s'autorisent des libertés dans la création de photographies en y insérant leurs propres expériences personnelles ou désirs, comme mentionné précédemment.

²⁰⁶ C. COTAYA *op. cit.*

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

Cette situation donne naissance à des images qui s'éloignent encore davantage de son propre vécu. Par conséquent, il inscrit dans l'histoire des photographies distinctes de son expérience passée, ce qui induit une modification de ses souvenirs.

La pièce fait deux usages des photographies : elle s'en sert pour convoquer les souvenirs, mais aussi pour modifier ces mêmes souvenirs, par le simple fait qu'elle les rejoue – en les mettant sur la scène, donc *en jeu* – et qu'elle en fait un nouvel événement. Elle les rappelle à la mémoire pour en faire autre chose : la copie du souvenir. Le souvenir n'est plus cliché, il s'accompagne alors de son doublon caricatural. Rejouer l'image, c'est donc modifier le souvenir et, par conséquent, se modifier.²⁰⁹

Au fil de la pièce, nous assistons ainsi à une transition, où le récit du père photographe conduit à la création d'images, pour ensuite évoluer vers une dynamique dans laquelle ces images entraînent une modification du récit lui-même.

Ce qui provoque la disparition progressive de la parole pour laisser place aux photographies, ce sont ces dernières qui vont entraîner la suite de l'histoire et notamment la soirée.

Il ne s'agit plus de parler, mais de produire des photographies. Les acteurs s'amusent à prendre des photos de soirée, ce qui crée la soirée, l'engendre : on passe d'un regard rétrospectif à un geste, ancré dans le présent.²¹⁰

Ainsi, la pièce engage une réflexion profonde sur le rôle de la photographie dans notre récit personnel : est-ce qu'elle narre véritablement nos souvenirs, ou bien nos souvenirs sont-ils remodelés pour mieux se conformer à l'image que nous désirons capturer ?

Du quotidien et de l'histoire, il ne reste en mémoire que quelques images, sans qu'on les ait véritablement choisies. Ou peut-être ne reste-t'il en vérité que les souvenirs que nous avons-nous-même construits...²¹¹

4.2.7. *La trace numérique*

Cette création nous dévoile également le paradoxe de notre ère moderne, où nous cherchons à figer nos souvenirs et à inscrire notre existence dans le passé, le présent et le futur. Et pourtant, nous enregistrons la plupart de nos photographies sous forme de pixels et de codes abstraits dans des appareils dont l'obsolescence est programmée et sujets à des pannes qui pourraient entraîner la perte de toutes ces preuves d'existence.

Au vu de notre propension à déléguer la gestion de nos souvenirs à des smartphones et autres tablettes, le bug imprévisible ou la malveillance d'un proche est l'une des catastrophes qui guettent chacun de nous, avec pour conséquences la perte irrémédiable des traces de notre existence et le sentiment de se retrouver aussi nu que l'enfant qui vient de naître.²¹²

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ LA JASEUSE *op. cit.*

²¹² P. SOURD *op. cit.*

Nous évoluons ainsi dans un monde où la photographie s'étend en même temps que sa vulnérabilité. Autrefois, faire disparaître une multitude de photographies rapidement et complètement était une tâche ardue. Désormais, il ne suffit que d'un simple bogue ou d'un clic pour effacer toute trace du passé en un instant.

Le contexte de la pièce est nettement contemporain et les photographies sont numériques. Il ne s'agit donc pas de brûler ou de déchirer les images. La destruction passe par un geste nonchalant – mais non moins symbolique : celui qui consiste à appuyer sur un bouton.²¹³

4.2.8. *La culture de l'image*

À travers l'utilisation de la photographie sur scène, cette création théâtrale nous met face à notre utilisation actuelle de la photographie. Alors que de nombreuses photographies sont mises en scène par leur auteur afin de vouloir se démarquer des autres et prouver notre importance à travers l'immortalisation de nos actions. En réalité, nous effectuons tous le même type de photographie, car nous reproduisons bien souvent parfois inconsciemment des images que nous avons vu précédemment. Tout d'abord, concernant les photographies de vacances, la troupe de théâtre fait exprès de reproduire des photographies que tout le monde a faites ou vues une fois dans sa vie. Ainsi, le public se reconnaît à travers ces photographies. Et le voir de l'extérieur l'amène à la fois à rire de certaines situations absurdes que tout le monde reproduit, mais également à réfléchir sur cette absurdité.

Le spectacle montre des images communes à tous et propose au spectateur de se reconnaître en elles, de se les réapproprier par la vue, comme les protagonistes l'ont fait par le corps.²¹⁴

Martin Parr un photographe de chez Magnum a également fait une série portant des propos dénonciateurs assez semblables, dans laquelle il représente l'ironie de la société et du tourisme de masse. Les photographies représentent les clichés de chaque pays de manière assez ironique. Par exemple, des tongs à fleurs super colorées sur la plage, une petite fille encerclée par des milliers de pigeons en quête de nourriture à Venise, mais avec seulement un mini sachet de graine dans les mains,



Pise, Italie, The Leaning Tower of Pisa, 1990, Photo prise par Martin Parr

²¹³ C. COTAYA *op. cit.*

²¹⁴ *Ibid.*

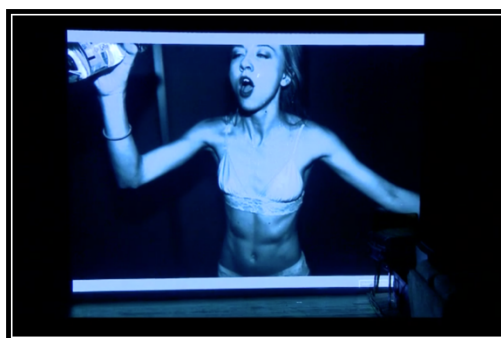
des centaines de personnes les uns derrière les autres pour une randonnée en pleine nature et encore des dizaines de touristes se photographiant devant la tour de Pise comme s'ils la retenaient. Ici dans la mise en scène on passe de la photographie de départ, à la photographie dans l'avion avec le voisin désagréable, tout en passant par la photographie du chien ragoutant et non photogénique mais qui représente pour nous un souvenir, la fille qui fait la tête, car elle a mal au pied et qu'on pourra en rire plus tard, etc. Des photographies que pratiquement tout le monde a dans ses albums photo.

Par la suite, au fil de la soirée, nous nous orientons vers des photographies que l'on pourrait décrire comme étant d'une nature érotico-narcissique. « Ça va dérapier une fois que le maître du jeu aura le dos tourné. Les acteurs s'amuseront alors avec humour à détourner les codes du selfie érotico-narcissique. »²¹⁵.

Les photographies sont similaires à celles que l'on rencontre fréquemment dans le domaine de la mode et de la publicité. Ces images parfois considérées comme

« choc » sont souvent utilisées dans le but d'être percutantes et d'engendrer une empreinte durable dans les esprits des consommateurs. Ce genre de photographie trouve également sa place lors de soirées de style rave party, animées par des rythmes de musique techno et des danses enfiévrées, qui peuvent conduire à une sorte de transe. C'est d'ailleurs ce type d'ambiance qui semble être représenté ici sur scène. Cette fascination pour ce type de photographie découle du fait qu'elles représentent le désir de se libérer, ne serait-ce que le temps d'une soirée, des contraintes d'une société parfois étouffante et cloisonnée.

Nos amateurs d'un soir s'avèrent capables de reproduire, de l'iconographie des grands de la mode aux outrances du porno chic, de la réplique d'un portrait célèbre à un cliché saisissant d'un reporter du photojournalisme.²¹⁶



Theatre NO99 on Sakala street, Tallinn, NO51 Mu naine vihasas, 1 juillet 2014, capture d'écran



Courtney Love dans la campagne Saint Laurent Paris : Luxe, Grunge et Rock'n Roll, 2013, photo prise par Hedi Slimane

²¹⁵ E. BOUCHEZ (2020, 8 décembre). *Winter Family et Teater NO99 submergent Avignon dans un tourbillon d'images*. Télérama. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://www.telerama.fr/scenes/winter-family-et-teater-no99-submergent-avignon-dans-un-tourbillon-d-images,129097.php>

²¹⁶ P. SOURD *op. cit.*

Ce passage illustre la prise progressive de contrôle de la scène par la photographie. Alors que l'obscurité enveloppe la scène, seuls quelques faisceaux lumineux émis par les lampes frontales nous laissent entrevoir les corps. C'est l'appareil photographique qui nous éclaire davantage, grâce aux clichés pris avec flash et projetés sur l'écran, nous offrant une meilleure compréhension de ce qui se déroule autant sur scène que hors scène.

Dans la salle de bain, on fait des images érotiques et la jeune femme qui faisait le chien efflanqué se dénude avec invention, tandis que dans la chambre, tout le monde se retrouve en sous-vêtement, déchaîné, sautant sur le lit, arrachant les tableaux, buvant bière sur bière. Tout va si vite dans la semi-pénombre que seules les photographies – brutaux arrêts sur image – nous permettent de saisir véritablement le débordement de ce qui se passe sur scène.²¹⁷

Ensuite, après avoir repris leur esprit le temps d'un instant et recommencé des reproductions typiques de photographie de vacances, les comédiens lâchent à nouveau prise et par une chorégraphie impressionnante, enchainent la reproduction de nombreuses œuvres, tableau ou photographie célèbre.



Theatre NO99 on Sakala street, Tallinn, NO51 Mu naine vihas, 1 juillet 2014, capture d'écran



Jérusalem, "Rage, the Flower thrower", 2003, Banksy

À une vitesse qui relève de la performance, les acteurs rejouent, avec les moyens qui sont les leurs, les scènes célèbres, religieuses, historiques, publicitaires et cinématographiques de l'histoire iconographique.²¹⁸

À travers cette scène, le public prend conscience de la multitude d'images qu'il a assimilées au fil de sa vie, et qu'il peut identifier à travers une posture, un geste. Il réalise alors que certaines de ces images demeurent impérissables, ancrées au plus profond de sa mémoire.

L'émotion produite par cette scène tient en partie à la performance consistant non pas à créer une succession d'images bientôt oubliées – comme il en était question dans la scène précédente –, mais bien de rappeler par la photographie la trace mémorielle de ces compositions iconographiques.²¹⁹

²¹⁷ LAMAISONENVERRE. *op. cit.*

²¹⁸ C. COTAYA *op. cit.*

²¹⁹ *Ibid.*

Comme nous retenons des moments, des scènes, des musiques, il n'est pas toujours nécessaire d'avoir l'image toujours à portée de mains pour s'en souvenir car notre mémoire l'a enregistré. C'est ce qu'on appelle la culture des images, celle-ci est universelle. Cela est encore plus frappant en sachant que cette pièce estonienne a été jouée à Avignon, mais non traduite en français. Et alors qu'au début de la pièce, il était nécessaire de traduire en anglais, ou d'avoir une traduction à portée de mains, ce moment-là est compréhensible par tous. « Ces images constituent la culture commune qui rappelle le spectateur au rapport intime qu'il entretient avec ces images »²²⁰

Et pour finir, la fin nous apprend que la photographie la plus importante et que le père aurait souhaité prendre est la photographie qu'il n'a pas prise

L'actrice jouant l'épouse et le père-photographe reviennent alors sur la dernière photo du voyage, celle que l'homme aurait voulu prendre. L'homme devait surveiller sa fille nageant dans une eau agitée de vagues et de courants, mais il la quitte des yeux pour aller chercher son appareil photo, sauf qu'à peine a-t-il le dos tourné que sa fille commence à se noyer. Il ne pourra donc pas prendre cette photographie fantasmée qui devient une image traumatisante, la seule qui n'apparaîtra pas sur l'écran à jardin.²²¹

Et qu'il a voulu réaliser ces différentes mises en scène à la fois pour comprendre ce qu'il s'était passé, à la fois pour réécrire l'histoire et faire comme si cet accident n'avait jamais eu lieu.

Mais vu qu'il n'a pas pu effectuer cette photographie et inscrire la trace de ce moment, il remet en question l'entièreté de son voyage, car pour lui s'il n'y a pas d'image pour se rappeler du moment, il n'a pas lieu d'exister.

Le personnage finit par admettre que revenir sur la plage pour prendre son appareil était sans doute une erreur et, très vite, il généralise : « aller à la mer était une erreur », « peut-être que ce voyage était une erreur ». Ainsi, vouloir prendre la photo était sans doute une erreur, mais puisqu'il n'a pas pu la prendre, c'est tout l'instant qui s'en trouve erroné. Comme si la justesse de l'acte se vérifiait d'après les images qu'il en reste, et comme si sa réalité ne pouvait être éprouvée que par la photographie qui fait preuve : la mémoire seule semble, pour le personnage, insuffisante. L'absence d'image provoque une sorte de carence de réel, d'absence de réel. Sans les images, la vie serait une erreur ; ce pourrait être la devise de l'homme-père.²²²

Cette mise en scène cherche à montrer que nous avons souvent tendance à vivre à travers la photographie, à tel point que nous nous concentrons plus sur les photos que nous avons manquées ou ratées que sur toutes les autres, ainsi que le moment présent. L'absence d'une

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*

photographie paraît créer comme un vide, un désordre qu'il faut impérativement combler, sous peine de priver tout le reste de sens.

Le spectacle met ainsi en lumière le fait qu'avec l'arrivée du numérique, on ne parle plus des photographies que l'on possède (lorsqu'elles sont personnelles, tout du moins) : elles sont si nombreuses qu'elles se substituent même au récit qui les accompagne. On parle davantage des photographies que l'on n'a plus, effacées volontairement ou par inadvertance, ou de celles que l'on n'a pas prises.²²³

L'importance accordée à la photographie absente est clairement mise en évidence dans cette mise en scène. On observe en effet un retour à la parole, comme si les mots étaient nécessaires pour compenser cette absence photographique.

Dans le spectacle *NO51*, l'on comprend mieux ainsi l'importance des photographies perdues : ces dernières avaient peut-être, pour le protagoniste, une valeur narrative importante, car la perte de ces photographies nécessite un retour à la parole, au récit, pour se ressaisir de ce soi passé, en compenser la perte. Ce qui nécessite un réagencement par le langage, qui vient combler les carences des photographies reproduites, au service du récit de soi.²²⁴

4.3. Conclusion : La place de la photographie dans la société et le théâtre

Tout d'abord, nous pouvons constater que cette analyse de *NO51*, permet d'explorer des concepts théoriques préalablement abordés dans d'autres analyses sous un angle nouveau ou de manière plus approfondie. Par exemple, dans *Durée d'exposition*, nous avons un retour au temps, une envie de ralentir le temps en établissant chaque étape du processus photographique argentique avec minutie et lenteur afin d'obtenir une photographie que l'on gardera en souvenir. Ici *NO51* dénonce aussi cette course au temps mais en prenant le chemin inverse, au lieu de faire un pas en arrière, ils font un pas en avant et montrent vers quoi nous nous dirigeons, cette course effrénée de vouloir tout photographier, et de courir à notre tour en voulant pourtant stopper le temps.

Comment ne pas penser aussi aux recherches effectuées dans l'analyse d'*Au bord* de Claudine Galea à propos des photographies chocs marquantes quand nous voyons les photographies effectuées lors du passage qui représente la fête. Nous retrouvons dans cette dernière des photographies dénudées, érotiques, trashes, qui marquent l'esprit plus longtemps que les quelques secondes durant lesquelles elles sont projetés. Et qui nous rappellent certaines photographies de modes, qui utilisent ce principe d'image choc afin d'entrer dans les esprits. Et pour terminer, alors que nous parlions de la trace argentique pour inscrire son histoire dans

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

le temps dans la mise en scène *Eux sur la photo*, ici, nous pouvons constater qu'avec l'avènement du numérique alors que nous multiplions sans cesse la création de trace. Celle-ci est menacée par l'oubli autant en raison de la fragilité du numérique que de notre mémoire qui ne sait tout retenir et n'est plus capable d'effectuer des choix de photographies et donc des choix de moment important

L'analyse de cette représentation théâtrale ainsi que ces dernières observations permettent de constater que *NO51* aborde avec un regard critique notre relation à l'image au sein de la société contemporaine. Comme l'exprime Caroline Chatelet de manière explicite :

Ce sont toutes ces problématiques de régimes de l'image, du crédit qu'on leur donne, de prédominance de la mise en scène et de l'esthétique sur le réel, autant que de l'usage qui en est fait aujourd'hui que travaille *NO51*.²²⁵

Les propos de Carole Cotaya, vont également dans ce sens :

La pièce illustre l'usage de la photographie aujourd'hui : une photographie pulsionnelle qui accompagne chaque moment de l'existence.²²⁶

Cette mise en scène porte donc un vrai discours sur la photographie dans la société actuelle. Elle nous plonge dans l'aspiration à immortaliser des souvenirs, à les remodeler, voire à les créer de toute pièce, dans l'unique dessein de laisser une empreinte de notre existence. C'est comme si en laissant un morceau de nous, nous tentions d'échapper à l'effacement total qui un jour nous guette « Pour éloigner la mort, on pourrait réinventer ses souvenirs, relaisser une trace, même si elle est fausse »²²⁷. Le personnage du père incarne d'ailleurs totalement cette démarche en recréant ses photographies de vacances sur bases des souvenirs de son voyage, mais sans les éléments de départ.

Les souvenirs de l'homme sont encore frais et il veut refaire les photos, sans le voyage, sans sa famille, seulement avec des souvenirs et des inconnus : il transpose donc, pour la photographie, le dispositif théâtral.²²⁸

Cette transposition amène donc une méta- théâtralité, car le spectateur est face à une pièce de théâtre dans laquelle le personnage du père, dans le but de recréer des photographies, met en scène des comédiens jouant le rôle de comédiens.

Le parallèle entre le théâtre et la photographie est donc capital : jouer la pièce revient donc aussi à mettre à l'épreuve la photographie, car le sujet qui est devant l'objectif est

²²⁵ C. CHÂTELET. *op. cit.*

²²⁶ C. COTAYA. *op. cit.*

²²⁷ A. B. NIDDAM. *op. cit.*

²²⁸ C. COTAYA *op. cit.*

également le sujet qui est sur la scène. Le récit de la pièce nous installe face à un dispositif de théâtre dans le théâtre.²²⁹

Nous avons donc une corrélation qui se fait entre le métier de metteur en scène et de photographe, car au sein de la représentation ils ne font qu'un.

Le parallèle entre travail théâtral et travail photographique est alors assez net, puisqu'on retrouve la même organisation dans le travail de création avec des acteurs : un metteur en scène qui donne des indications de jeu et de posture, et la composition en *scènes*.²³⁰

Une autre conjonction entre le théâtre et la photographie émerge à un autre niveau, entre les photographies projetées et la scène sur laquelle elles sont prises en temps réel. En direct devant les spectateurs l'instant se déploie dans le présent, alors que la projection nous transporte vers un passé figé, étant donné que l'instant capturé est déjà révolu au moment de son affichage. Car les récits du narrateur sont rejoués au présent sur scène, tout en puisant leur inspiration du passé. Nous avons donc un constant va-et-vient entre le présent et le passé, entre ce qui est et ce qui a été.

Il va présenter le spectacle d'un moment passé, grâce au jeu photographique, mais aussi, du même coup, va les présenter à son esprit une nouvelle fois. Dès lors, on se demandera comment les liens entre la photographie et le théâtre dans cette pièce permettent d'interroger le rapport entre le passé vécu et sa représentation.²³¹

Les deux se complètent dans cette mise en scène, la photographie inscrit le moment dans le temps tandis que le récit du théâtre met un contexte.

Les récits qui y prennent place, modifient et orientent le regard que le spectateur porte sur ces photographies, c'est-à-dire permettent aux spectateurs de voir, dans l'image, ce qu'ils n'auraient pas pu voir sans le spectacle.²³²

Et inversement, les photographies nous donnent une autre vision des scènes que nous n'aurions pu voir sans elle. Vers la fin, nous pouvons constater que la photographie tend à raconter l'histoire en devançant l'action à venir, jusqu'à devenir leur objet d'attention visible. Cette démarche symbolise peut-être la possibilité que, à un moment donné, les images altérées puissent surpasser la réalité elle-même. Cependant, ce qui reste immuable, c'est que le discours ancré sur nos souvenirs personnels demeurera sincère et constant malgré ces changements potentiels. Car lorsque les personnages disparaissent et qu'il ne reste que leur image, la parole continue.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

Pourquoi les images fixes ou en mouvement – ont-elles envahi les plateaux de théâtre ? Cette tendance n'est-elle qu'un reflet de la prolifération des images dans notre quotidien ? Ou bien le symptôme d'une société qui se construit dans l'invention d'un « double en image », face à une réalité trop âpre à supporter ?²³³

²³³ CAYE, V. (2021). *Vera Icona : Abécédaire de l'image scène*. Liège, Hématomes Editions et Paris, Laboratoire Victor verité p. 11.

Conclusion générale

Alors que la photographie et le théâtre semblent parfois émerger de deux époques distinctes - l'un se vivant au présent et l'autre dans le passé - en raison de leurs différences temporelles que j'ai précédemment évoquées, ainsi que de leurs modes de représentation de la réalité. La photographie capture un instant et fige le mouvement, tandis que le théâtre donne vie à l'action en temps réel. Et que le théâtre soit souvent qualifié d'« art vivant » et la photographie parfois perçue comme morte en raison de sa fixité et de sa représentation de l'action qui s'est éteinte. Ce qui a provoqué un important rejet de la photographie par le théâtre dans un premier temps. Mais les deux peuvent en réalité être vu comme complémentaire grâce à leurs différences. Comme évoqué au préalable, de nombreux metteurs en scène l'ont vite constaté. Jeanne Vitez, une des filles d'Antoine Vitez évoque d'ailleurs cela parfaitement lorsqu'elle parle de la passion de son père pour ces deux arts, si différents.

Et puis photographie, théâtre. Lecture de traits, des corps, de l'espace ; des corps dans l'espace. Lecture du monde, explication du monde. La photographie qui garde et retient plus longtemps que le théâtre. Il fallait l'une pour contrebalancer l'autre sans doute pour Antoine. Le papier impressionné reste plus longtemps que tous les gestes inscrit dans l'air. Quoi de plus éphémère que le théâtre ? Comble de l'éphémère en effet. Toute représentation passée est morte, tout geste accompli est fini, achevé définitivement. L'une pour compléter l'autre, l'autre pour enrichir l'une. Négatif et positif. Dialogue de toute une vie ²³⁴

Ce travail a permis de voir la rencontre entre ces deux arts et de s'intéresser plus particulièrement sur ce que la photographie pouvait apporter au théâtre.

Nous avons donc pu constater photographie peut être un outil pour le théâtre autant pour son impact sur la création narrative, influencée par ses sujets et son contexte historique, que dans son rôle dans la construction structurelle des pièces et dans la conception scénographique

En effet, elle se manifeste en tant que source d'inspiration narrative, enrichissant les histoires racontées sur scène. Par exemple, certaines pièces s'inspirent de photographies pour créer des récits portant sur la photographie en tant que tel ou utilisant des images comme points de départ pour construire le récit. En outre, la photographie se révèle être une ressource précieuse pour explorer la société et son histoire. Les pièces théâtrales exploitent la photographie pour remonter dans le temps et évoquer différentes époques. Cette utilisation permet au public de se plonger dans des périodes passées, capturant les aspects visuels et émotionnels d'une époque

²³⁴ J. VITEZ dans B. JOINNAULT (2015). *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe : Pères et repères*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs. p. 29.

donnée. Ainsi, la photographie devient un moyen puissant de reconnecter le public avec le passé, de contextualiser les récits et d'approfondir l'immersion dans l'histoire racontée sur scène. Mais elle permet également au public de voir le reflet de la société dans lequel il vit. De plus, la photographie influe sur la structure même des pièces théâtrales. Elle peut être intégrée dans la trame narrative au point d'en être le guide, mais aussi mener le déroulement de l'intrigue ou encore servir de fil conducteur visuel. Enfin, la photographie trouve sa place au cœur même de la scénographie théâtrale. Elle peut être projetée sur scène pour créer des décors visuels, et faire partie intégrante de l'expérience visuelle du public ou de manière plus subtile être raconté afin que le public se crée sa propre image. Car comme dit Véronique Lemaire dans *Vera Icona* : « La scène avec ou sans images fait images »²³⁵

En somme, la photographie exerce une influence profonde et diversifiée dans le monde du théâtre. De l'inspiration narrative à la représentation scénique, en passant par la structure des pièces et la dimension historique, elle élargit les horizons de la créativité artistique et complète l'expérience théâtrale. L'intégration de la photographie dans ces divers aspects permet d'explorer de nouvelles voies théâtrales. En conjuguant les mondes visuels et narratifs, la photographie offre au théâtre des nouveaux moyens de communiquer, de révéler et d'inspirer, témoignant ainsi de la richesse infinie de possibilités de l'art scénique contemporain. « Sur scène deux réalité rapprochées : L'action du vivant et l'intangible de l'image pour ensemble former une image globale puissante »²³⁶

Et pour finir, ce travail m'a permis de plonger au sein du théâtre pour cette fois observer la photographie du point de vue du théâtre, après avoir longtemps observé le théâtre avec un œil de photographe. En rentrant à l'intérieur de la création théâtrale grâce à ces quatre œuvres qui travaillent chacune avec la photographie de différentes manières, j'ai pu découvrir les possibilités de corrélation entre ces deux arts. Et voir, comme nous l'avons constaté tout au long de ce travail, en quoi la photographie peut être un procédé esthétique pour le théâtre. Et l'existence de connexion forte entre les deux arts, dont la complémentarité permet des nouvelles perspectives de créations.

²³⁵ V. LEMAIRE dans V. CAYE (2021). *Vera Icona : Abécédaire de l'image scène*. Liège, Hématomes Editions et Paris, Laboratoire Victor vérité p. 135.

²³⁶ V. CAYE (2021). *Vera Icona : Abécédaire de l'image scène*. Liège, Hématomes Editions et Paris, Laboratoire Victor vérité p. 107.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma gratitude envers mon promoteur, Jonathan Châtel, pour son accompagnement, son soutien et ses conseils tout au long de la rédaction de ce mémoire. Mes remerciements s'étendent également à l'ensemble des professeurs du Master en Art du spectacle de l'UCL pour leurs partages de savoirs et de passions pour le théâtre durant ces deux années.

Je souhaite également adresser mes remerciements à l'ENSA Nantes qui m'a accueillie pendant mon Erasmus. Leur accueil m'a non seulement permis de me retrouver, mais a également éveillé en moi le désir de me pencher sur ce sujet de mémoire qui rappelle d'où je viens et où je vais.

Merci également à mes amis qui par leur soutien et leurs aides ont permis la réussite de mon projet audacieux de vouloir déménager une maison complète en plein mémoire.

Merci aussi à Mathieu pour ses relectures, son aide à la mise en page et son soutien.

Ainsi qu'à ma famille pour m'avoir fait découvrir dès mon plus jeune âge, le monde artistique dans son ensemble, dont le théâtre.

Et enfin, un merci tout particulier à celui qui m'a réchauffé les genoux et le cœur lors de la rédaction de chacun des mots de ce mémoire et qui a failli aussi les supprimer à de nombreuses reprises, mon chat Gérard.

Bibliographie

1. Ressources générales

1.1. Ouvrages sur la photographie et/ou le théâtre

- BAETENS, J. (2018, mai). *À l'ère du transmédia : la photographie comme littérature ?* artpress, 456, 4850.
- BARTHES, R. (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Editions Gallimard.
- BEAUREGARD, M. (2014). *L'image-écartellé : Une étude exploration des rapports entre la photographie et le récit*. Montréal, Université du Québec.
- BOISSON, B., FERNANDEZ, L., & VAUTRIN, E. (2021). *Le cinquième mur : Formes scéniques contemporaines & nouvelles théâtralités*, Dijon, Les presses du réel.
- BROOK, P. (2014). *L'espace vide : écrits sur le théâtre*. Paris, POINTS.
- CAYE, V. (2021). *Vera Icona : Abécédaire de l'image scène*. Liège, Hématomes Éditions.
- CHÂTEL, J. (2009). *Henrik Ibsen, Dramas de l'aporie* [Thèse de doctorat]. Université de Paris III – Sorbonne nouvelle.
- CLERC, F. (2023). *C'était la dernière illusion Le Mahâbhârata de Peter Brook sous le regard de Pablo Reinoso. Entre photographie, théâtre et sculpture*. Société d'Histoire du Théâtre. <https://sht.asso.fr/cetai-la-derniere-illusion-le-mahabharata-de-peter-brook-sous-le-regard-de-pablo-reinoso-entre-photographie-theatre-et-sculpture/>
- DELORY-MOMBERGER, C. (2016). *Les dire et pouvoir de l'image. Trace, violence, effacement. Le Sujet dans la cité*, Actuels N° 5(1), 101113. <https://doi.org/10.3917/lsdlc.hs05.0101>
- DUFAU, G. (1992). *Image - Discours et discours sur l'image*. Tréma, 8390. <https://doi.org/10.4000/trema.2415>
- FAYNER, T. (2019). *Apprendre à écrire pour le théâtre : Histoire et méthodes des enseignements de l'écriture théâtrale en France*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs.
- FREYDEFONT, M. (2007). *Petit traité de scénographie : représentation de lieu, lieu de représentation*. Nantes, Editions Joca Seria.
- GHOUSSEUB, S. (2022, 11 janvier). *Écrit sur l'image, rencontre entre l'écriture et la photographie*. Blind Magazine. Consulté le 5 août 2023, à l'adresse <https://www.blind-magazine.com/fr/news/ecrit-sur-limage-rencontre-entre-lecriture-et-la-photographie/>
- GIORGETTI, S. (2021). *La photographie, arme de propagande ou de dénonciation ?* Revue Hémisphères, 17. <https://revuehemispheres.ch/photographie-arme-propagande-ou-denonciation/>
- GOURITIN, P. (2009). *Littérature et photographie, du lisible qui fait voir au visible qui narre*. Acta Fabula, 10(4). <https://doi.org/10.58282/acta.5017>
- HÉMON, J. (2010). *Les réseaux sociaux et le marché de la photographie : Nouvelles perspectives pour les photographes professionnels*. Cahier Louis lumière n°7, Paris, Louis Lumière Ecole Nationale Supérieure
- HENNINGER, V. (2015). *Le dispositif photo-littéraire. textes et photographies dans Bruges-la-Morte*. Romantisme, 169(3), 111132. <https://doi.org/10.3917/rom.169.0111>
- IBSEN, H. (1995). *Le canard sauvage* (R. Boyer, Trad.). Paris, Flammarion.
- JOINNAULT, B. (Directrice). (2021). *La photographie au théâtre : XIXe-XXIe siècles*. Villeneuve d'Ascq, Septentrion.

JOINNAULT, B., & VITEZ, M. (2015). *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe*. Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

JONAS, I. (2008). *La photographie de famille au temps du numérique*. *Enfances, familles, générations*, 7. <https://doi.org/10.7202/017789ar>

LACHANCE, J. (2017). *Chapitre 4 - La solitude du lecteur d'images*. *L'École des parents*, Sup. au N° 624(6), 5570. <https://doi.org/10.3917/epar.s624.0055>

LOMOGRAPHYMAGAZINE. (2022). *Pourquoi revenons-nous vers l'Argentique ?* www.lomography.fr. <https://www.lomography.fr/magazine/336712-pourquoi-revenons-nous-vers-l-argentique>

MARTINEZ, A. (2011). *Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIXe siècle et aujourd'hui*. *L'Annuaire théâtral*, 46, 159168. <https://doi.org/10.7202/045377ar>

MEYER-PLANTUREUX, C. (1992). *La photographie de théâtre, ou, la mémoire de l'éphémère*. Paris, Paris Audiovisuel.

PLUTA, I. (2020, juillet). *Images en scène - cinéma, art vidéo, numérique/danse, théâtre, opéra, marionnette* - 141 - alternatives théâtrales, Bruxelles, Alternatives Théâtrales.

REYMOND, D. (2014). *Journaux de répétitions avec Antoine Vitez et Klaus Michael Grüber*. Paris, Klincksieck.

REVERSEAU, A., DESCLAUX, J., SCIBIORSKA, M., & LAHOUSTE, C. (2023b). *Murs d'images d'écrivains : Dispositifs et gestes iconographiques (xixe-xxie siècle)*, Louvain La Neuve, Presses universitaires de Louvain.

RYKNER, A., LOSCO LENA, L., & EMERY, E. (s. d.). *RHT-N283-2019-3-Photographier La scène*. Scribd. Consulté le 6 août 2023, à l'adresse <https://fr.scribd.com/document/522100579/rht-n283-2019-3-Photographier-la-scene>

SIX, N. (2021, 17 novembre). *Vos photos numériques risquent un jour de disparaître. . . comment s'assurer que les futures générations pourront les voir ?* *Le Monde.fr*. Consulté le 6 août 2023, à l'adresse https://www.lemonde.fr/pixels/article/2021/11/17/comment-garantir-la-transmission-de-vos-photos-numeriques-aux-generations-futures_6102332_4408996.html

VEZIER, A. (2008). *Mise en images ou mise en texte : à quoi sert l'image ?* Consulté le 6 août 2023, à l'adresse <https://hal.science/hal-01077498>

1.2. Ressources anciennes

ARISTOTE, & MAGNIEN, M. (1990). *Poétique : Chapitre 4*. Paris, LGF/Le Livre de Poche

DESCARTES, R. (1887). *Discours de la méthode*, Paris, Librairie des bibliophiles

2. Ressources spécifiques

2.1. Pour l'analyse de *Durée d'exposition d'Animal Architecte*

2.1.1. Ouvrages

BRAKHAGE, S. (2002). *Manuel pour prendre et donner les films*. Paris Expérimental

BURCKHARDT, B. (2019, janvier). *Europa an der Elbe. Theateur heute, 1*, 48 Berlin, Der Theaterverlag trad de l'allemand par GALLEN C. 2019.

FLAGEL, T. (2020, mars). *Durée d'exposition*. *Théâtre(s) le magazine de la vie théâtrale*, 21, Nantes, M Médias

FLAGEL, T. (2021). *L'image manquante*. Magazine Poly, Strasbourg, BKN https://www.poly.fr/limage-manquante/?fbclid=IwAR2NjqkFgNyhW6olht8UhfNoRp_Qu6R784IS8soowBNml2N7s_cJUEPsMpk

FLITI, G. (2018, juillet-août). *Planche photographique*. Fisheye, 31, Paris, BeContents

2.1.2. Ressources internet à propos de la mise en scène

DAGEN, C. (2018). *Durée d'exposition, une création d'Animal Architecte : Dossier artistique*.

DPOFF, A. *Animal architecte - mouvement*. Consulté le 5 août 2023, à l'adresse <https://www.mouvement.net/animal-architecte>

HELUIN, A. (2019, 24 mars). *À WET°, la jeune création fait la pluie et le beau temps* – Sceneweb. Consulté le 26 juillet 2023, à l'adresse <https://sceneweb.fr/a-wet-la-jeune-creation-fait-la-pluie-et-le-beau-temps/>

LESQUELEN, P. (2019, 29 mars). *Nous voici - séparés*. I/O Gazette. Consulté le 26 juillet 2023, à l'adresse <https://www.iogazette.fr/critiques/creations/2019/nous-voici-separes/>

PASCAUD, F. (2020, 7 décembre). *Festival Impatience 2019 : "Les femmes de Barbe-Bleue" en tête d'un palmarès puissant*. Télérama. Consulté le 26 juillet 2023, à l'adresse <https://www.telerama.fr/scenes/festival-impatience-2019-les-femmes-de-barbe-bleue-en-tete-dun-palmares-puissant,n6578156.php>

SALINO, B. (2020, 3 février). *Durée d'exposition : une scène pour faire défiler le temps*. Le Monde.fr. Consulté le 5 août 2023, à l'adresse https://www.lemonde.fr/culture/article/2020/02/03/duree-d-exposition-une-scene-pour-faire-defiler-le-temps_6028245_3246.html

THEVENOT, N. (2020, 9 janvier). *Un fauteuil pour l'Orchestre – le site de critiques théâtrales parisien » Durée d'exposition, conception et mise en scène de Camille Dagen, au CENTQUATRE-Paris avec le Festival IMPATIENCE*. Consulté le 5 août 2023, à l'adresse <http://unfauteuilpourlorchestre.com/duree-dexposition-conception-et-mise-en-scene-de-camille-dagen-au-centquatre-paris-avec-le-festival-impatience/>

THIBAUDAT, J. (2019, 26 mars). *Wet, un festival qui se mouille, la preuve par Camille Dagen*. Mediapart. Consulté le 26 juillet 2023, à l'adresse <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/260319/wet-un-festival-qui-se-mouille-la-preuve-par-camille-dagen>

2.1.3. Ressources internet théoriques

BOULDING, E. (2020, 2 décembre). *Slow life : comment ralentir pour vivre mieux et préserver la planète ?* écoconso. Consulté le 6 août 2023 à l'adresse : <https://www.ecoconso.be/fr/content/slow-life-comment-ralentir-pour-vivre-mieux-et-preserver-la-planete>

BOULIANNE, A. (2018, août 22). *Pas juste pour « flasher », la photographie argentique*. Journal Métro. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://journalmetro.com/culture/1743064/pas-juste-pour-flasher-la-photographie-argentique/>

ESCALE DE NUIT, Y. (2023, 23 février). *Le grand retour de la photo argentique - la slow photographie - escale de nuit*. Escale de nuit. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://escaledenuit.com/grand-retour-de-l-argentique-slow-photographie/>

RIOUX-BERROUARD, V. (2019, 7 avril). *Vers un retour de la photographie argentique ?* L'exemplaire. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://www.exemplaire.com.ulaval.ca/non-classe/vers-un-retour-de-la-photographie-argentique/>

VALIA. (2021, 22 septembre). *Éléments de réflexion sur un retour à l'argentique*. PentaxKlub. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://pentaxklub.com/elements-de-reflexion-sur-un-retour-a-largentique/>

VALIA. (2020, 5 décembre). *Pourquoi la nostalgie de l'argentique ? partie 1*. Pentaxklub. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://pentaxklub.com/pourquoi-la-nostalgie-de-largentique-partie-1/>

VITEZ A., BOUCHAUD, N. (2021, 18 janvier). Le théâtre un art du temps. *France Culture*. Consulté le 6 août 2023 à l'adresse <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table-culture/nicolas-bouchaud-le-theatre-un-art-du-temps-4861640>

2.1.4. Ressources audiovisuelles :

ANIMAL ARCHITECTE, Captation de *Durée d'exposition* au Théâtre Gallia de Sainte, 21 mars 2022, publié sur YouTube, Consulté le 6 août 2023 à l'adresse : Lien privé.

2.2. Pour l'analyse de *Au bord de Claudine Galea*

2.2.1. Ouvrages

ARDENNE, P. (2006). *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion

AUJALEU, É. (2015). La beauté de l'horreur ou la question de l'esthétisation du négatif. *L'Enseignement philosophique*, 65A, Paris, Association des professeurs de philosophie de l'enseignement public pp 39-48. <https://doi.org/10.3917/eph.652.0039>

BAILLY, J. (2020). *L'imagement : Fiction et Cie*, Paris, Le Seuil.

BRUNE, C., & VOSSIER, F. (2021, 3 juin). Numéro spécial Claudine Galea : Descente à nu. *Parages*, 9, Strasbourg

CALLE, S. (1984). *L'hôtel*. Cahiers du cinéma. Paris

CÉSAR, A., & FÉRAL, J. 2021. Atelier autour d'*Au bord* de Claudine Galea : « Vertiges de l'image ». In Joinnault, B. (Ed.), *La photographie au théâtre, XIXe-XXIe siècles*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion. doi :10.4000/books.septentrion.104655

COLAS-BLAISE, M. (2019). Comment penser la narrativité dans l'image fixe ? *Pratiques*, 181182. <https://doi.org/10.4000/pratiques.6097>

DEBRAY, R. (1992). *Vie et mort de l'image : une histoire du regard en Occident*. Gallimard Education Paris. et repris dans JOINNAULT, B. (Réalisateur). (2021). *La photographie au théâtre : XIXe-XXIe siècles*. Villeneuve d'Ascq Presses Universitaires du Septentrion.

DEGLIAME, C., & BOIRON, C. (2021, 3 juin). Numéro spécial Claudine Galea : Une histoire qui regarde chacun. *Parages*, 9 Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg

DIAZ, S. (2021, 3 juin). Numéro spécial Claudine Galea : Persistance(s) une lecture de « Au bord » de Claudine Galea. *Parages*, 9 Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg

EL NOSSERY, N. (2014). L'Esthétique du fragment dans l'œuvre photo-textuelle de Leïla Sebbar. *Nouvelles Études Francophones*, 29(1), University of Nebraska Press 70–81. <http://www.jstor.org/stable/24244783>

FOURCADE, D. (2005). *En laisse*. Paris POL

FREUND, G. (1974). *Photographie et société*. Paris, Edition du Seuil.

GALEA, C. (2010). *Au bord*. Les Matelles, Edition espace 34

GALEA C. "postface" dans GALEA, C., & CLIER, C. (2009). *Un amour prodigue : Collection Photoraman* Paris, Edition Thierry Magnier

LAVOIE, V. (2009). Le fardeau des mots, le choc des photos, Chicoutimi, Protée, . <https://doi.org/10.7202/019637ar>

LESCOT, D. propos recueillis par César, A., & Féral, J. 2021. Atelier autour d’*Au bord de Claudine Galea* : « Vertiges de l’image ». In Joinnault, B. (Ed.), *La photographie au théâtre, XIXe-XXIe siècles*. Villeneuve d’Ascq : Presses universitaires du Septentrion. doi :10.4000/books.septentrion.104655

ORTEL, P. (2002). *La littérature à l’ère de la photographie : enquête sur une révolution invisible* « Rayons Photos », Paris, Editions Jacqueline Chambon

PELLET, C. (2021, 3 juin). Numéro spécial Claudine Galea : Un désenfantement. *Parages*, 9, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg

PIOLAT, M. (2022). *Au bord de Claudine Galea*, mise en scène Stanislas Nordey. *Journal La Terrasse*, 297, Paris, Dan Abitbol <https://www.journal-laterrasse.fr/au-bord-de-claudine-galea-mise-en-scene-stanislas-nordey/>

REVERSEAU, A., DESCLAUX, J., SCIBIORSKA, M., & LAHOUSTE, C. (2023). *Murs d’images d’écrivains : Dispositifs et gestes iconographiques (xixe-xxie siècle)*, Louvain-La-Neuve, Presses universitaires de Louvain

SOLOMON-GODEAU, A. (2007). *Torture à Abou Ghraib : les médias et leur dehors*. *Multitudes*, 28(1), Paris, Amsterdam, A211223. <https://doi.org/10.3917/mult.028.0211>

TISSERON, S. (2001). *Images violentes, violence des images*. Tripodos, 15, Barcelone, Blanquerna

2.2.2. Ressources internet à propos du texte

DONELLO, D. (2022, 22 mars). *Au bord de Claudine Galea*. Le blog Les dits du théâtre. Consulté le 5 août 2023, à l’adresse <https://les-dits-du-theatre.over-blog.com/2022/03/au-bord-de-claudine-galea.html>

HOTTE, V. (2022, 14 mars). *Au bord, texte de Claudine Galea (Editions Espaces 34), mise en scène de Stanislas Nordey*. hottello. Consulté le 6 août 2023 à l’adresse : <https://hottellotheatre.wordpress.com/2022/03/14/au-bord-texte-de-claudine-galea-editions-espaces-34-mise-en-scene-de-stanislas-nordey-2/>

MANTRE, F. (2020, 11 mars). *Entretien avec Claudine Galea - au bord - Claudine Galea, - mise en scène Stanislas Nordey*, - Theatre-contemporain.net. Consulté le 28 juillet 2023, à l’adresse <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Au-Bord-30824/ensavoirplus/idcontent/116840>

POTIRON, J. (2022, 23 mars). « *Au bord* » *Claudine Galea (2010)*. Blog jmp. Consulté le 5 août 2023, à l’adresse <https://blogjmpblog.wordpress.com/2022/03/23/au-bord-claudine-galea-2010/>

ROFÉ-SARFATI, D. (2022, 25 mars). *Au bord, de Claudine Galea, une pièce à couper le souffle*. Toutelaculture. Consulté le 6 août 2023 à l’adresse <https://toutelaculture.com/spectacles/theatre/au-bord-de-claudine-galea-une-piece-a-couper-le-souffle/>

2.2.3. Ressources internet théoriques

AHMADI, I. (2021, 17 mars). “Murderporn” : *Les images violentes sont-elles nécessaires pour lancer le débat public ?* Les Inrocks. Consulté le 27 juillet 2023, à l’adresse <https://www.lesinrocks.com/actu/murderporn-les-images-violentes-sont-elles-necessaires-pour-lancer-le-debat-public-167842-15-06-2020/>

BUSTARRET, C. (2011). *Griffonnages, dessins, photos et collages dans l’espace graphique du journal personnel (XIXe- : XXIe siècle)*. *Genesis*, 32, Consulté le 6 août 2023 à l’adresse : <https://archipel.uqam.ca/8465/1/D2986.pdf>

DAVENPORT, C. (2004, 22 mai). « *I simply stood with the strap in my hand* » (*WashingtonPost.com*). *Washington Post*. Consulté le 27 juillet 2023, à l’adresse <https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A46657-2004May21.html>

DE GEORGES, P. (2017). *Image et sacrifice*. UFORCA. Consulté le 6 août 2023 à l’adresse : <https://www.lacan-universite.fr/image-et-sacrifice/>

GUNTHER, P. A. (2014, 28 avril). *L’image numérique s’en va-t’en guerre. les photographies d’Abou Ghraib* – L’Atelier des icônes. Consulté le 27 juillet 2023, à l’adresse <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2990/>

L'OBS. (2016, août 28). *Torture, humiliations... les photos qui ont révélé l'horreur d'Abou Ghraib*. L'Obs. Consulté le 27 juillet 2023, à l'adresse <https://www.nouvelobs.com/photo/20160825.OBS6879/torture-humiliations-les-photos-qui-ont-revele-l-horreur-d-abou-ghraib.html>

MATHET, M. (2021, 14 avril). *Le réel chez Lacan À propos du réel chez Lacan*. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/ressources/litterature-psychanalyse/reel-chez-lacan>

PICART, M. (2022, 31 janvier). *La photographie au théâtre : une épistémologie foisonnante à l'épreuve de la scène*. Consulté le 27 juillet 2023, à l'adresse <http://www.fabula.org/acta/document14133.php>

2.3. Pour l'analyse d'Eux sur la photo de la Maison éphémère.

2.3.1. Ouvrages

BAETENS, J. (2018) *Le Roman-photo : Un genre entre hier et demain*. Bruxelles, Lombard.

DELORY-MOMBERGER, C. (2016). *Les dire et pouvoir de l'image. Trace, violence, effacement. Le sujet dans la cité*, N5, Paris, Ed. L'Harmattan

DELORY-MOMBERGER, C. (2022). *Photographie, traces, biographies familiales et territoires*. Conférence du 1 octobre 2022 à Sorbonne Paris Nord, Aix en Provence, Bibliothèque et Archives municipales Les Méjanes Michel Vovelle

DIDI-HUBERMAN, G. (1990). *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Ed. de Minuit.

DIDI-HUBERMAN, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Editions de Minuit.

GESTERN, H. (2011). *Eux sur la photo : roman*, Paris, Arléa.

JOINNAULT, B. (2015), *Genèse d'un spectacle en forme de roman photo*, dans le livre album : *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe*, Besançon, Ed. Les solitaires intempestifs

JONAS, I. (2009). *L'interprétation des photographies de famille par la famille*. Sociologie de l'Art, PS14, Paris, Ed. L'Harmattan

KOENIGUER, A. (2013). *Autour du roman-photo. De la littérature dans la photographie* [Thèse de recherche en esthétique et sciences de l'art]. Université Jean Monnet.

LANI-BAYLE, M. (2007). *Chapitre 8. Ces photos qui nous racontent le temps*. dans : , LANI-BAYLE, M. *secrets de famille: La transmission de génération en génération*. 163-183, Paris: Odile Jacob..

MONDZAIN, M-J (2013). *Homo spectator*. Montrouge, Bayard Edition

PEGGY, P. (cité par Jean-Marc Larrue), *The Ontology of performance : representation without reproduction*, dans *Unmarked. The Politics of Performance*, ch. 7, Londres & New York, Routledge, 1993

REGY C, propos cité dans Barthes, R. (1980a). *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Editions Gallimard.

RYKNER, A. (2019). *La photographie de scène en France 1/2 : Introduction. Vers un art de la photographie de scène*, Paris, Société d'histoire du théâtre

RYKNER, A. (2019). *La photographie de scène en France 2/2 : Introduction. Vers un art de la photographie de scène*, Paris, Société d'histoire du théâtre

ULIVUCCI, C. (2019). *Ces photos qui nous parlent : une relecture de la mémoire familiale*, Paris, Payot.

VITEZ A, (1968) lettre à Xavier Pommeret, datée du 1^{er} septembre 1968, extrait cité dans le livre album : *Antoine Vitez, homme de théâtre et photographe*, Besançon, Ed. Les solitaires intempestifs

2.3.2. Ressources internet à propos de la mise en scène

DE VOGELAERE, J. (2018, 30 avril). *Hélécine : Un roman-photo d'un genre nouveau*. Le Soir. Consulté le 4 juillet 2023, à l'adresse <https://www.lesoir.be/154172/article/2018-04-30/helecine-un-roman-photo-dun-genre-nouveau>

LALLEMAND, C. (2020, 4 décembre). *Eux sur la photo, vivez l'expérience insolite d'un roman-photo théâtral en plein air*. Weekend. Consulté le 4 juillet 2023, à l'adresse <https://weekend.levif.be/lifestyle/eux-sur-la-photo-vivez-lexpérience-insolite-dun-roman-photo-theatral-en-plein-air/>

LA MAISON EPHÉMÈRE *Eux sur la photo – Création 2018* (s.d.). Consulté le 6 août 2023 <https://maisonephemere.be/spectacles-3/repertoire-2/eux-sur-la-photo-creation-2018/>

LECOEUR F. (2019, août 12). *Eux sur la photo , expérience théâtrale immersive et réussie !* Editions Sans qu'il soit besoin. Consulté le 4 juillet 2023, à l'adresse <http://sansquilsoitbesoin.fr/eux-sur-la-photo-experience-theatrale-immersive-et-reussie/>

MAKEREEL, P. C. (2018, 15 mai). *Eux sur la photo Souriez, vous êtes dans un roman-photo !* Le Soir. Consulté le 4 juillet 2023, à l'adresse <https://www.lesoir.be/156838/article/2018-05-15/eux-sur-la-photo-souriez-vous-etes-dans-un-roman-photo>

MOUSSOU, K. (2019, 24 juillet). *10 livres pour ceux qui aiment les (belles) histoires vraies*. Elle.fr. Consulté le 4 juillet 2023, à l'adresse <https://www.elle.fr/Loisirs/Livres/Dossiers/livres-histoires-vraies>

WELSCH, M. (2018, 2 mai). *Domaine d'Hélécine : du théâtre qui surclasse le roman-photo*. lavenir.net. Consulté le 6 août 2023, à l'adresse <https://www.lavenir.net/regions/brabantwallon/helecine/2018/05/02/domaine-dhelecine-du-theatre-qui-surclasse-le-roman-photo-SIKKUS61ZBHY3EFTI4DRRHXGBA/>

2.3.3. Ressources internet théoriques

BUSCARINO, M. (2015). *Una fotografia*. Teatro e Storia. Consulté le 29 juillet 2023, à l'adresse https://www.teatroestoria.it/pdf/36/TeS%202015_Buscarino_Una%20fotografia.pdf

2.3.4. Ressources audiovisuelles :

MAISON EPHEMERE, Captation de *Eux sur la photo* au Château de Thoricourt à Silly en Aout 2019, Consulté le 6 août 2023, à l'adresse <https://vimeo.com/372186434>

2.4. Pour l'analyse d' *No51 Mu Naine Vihastas de Teater N099*.

2.4.1. Ouvrages

AUBERT, N., & HAROCHE, C. (2011). *Les tyrannies de la visibilité : être visible pour exister*. Toulouse, Eres.

BATY, J. (2017). *Impacts des réseaux sociaux et applications sociales sur la représentation d'un soi pluriel* [Mémoire]. Université Paris-Sorbonne.

CHÂTELET, C. (2015). *No51 Mu Naine Vihastas (Ma femme m'a fait une scène et a effacé toutes nos photos de vacances)* de Teater N099, Lyon, Agôn. <https://doi.org/10.4000/agon.3217>

FACCIOLI, P. (2007). *Sociétés : La sociologie dans la société de l'image* (Vol. 95). Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur.

HENNO, J. (2021). *Why do we leave digital traces ? The hypothesis of the will (or of the illusion ?) to access a form of constructed eternity*. HAL Le Centre pour la Communication Scientifique Directe), 10. https://doi.org/10.34745/numerev_1629

2.4.2. Ressources internet à propos de la mise en scène

BOUCHEZ, E. (2020, 8 décembre). *Winter Family et Teater NO99 submergent Avignon dans un tourbillon d'images*. Télérama. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://www.telerama.fr/scenes/winter-family-et-teater-no99-submergent-avignon-dans-un-tourbillon-d-images,129097.php>

CHEVILLEY, P. (2015, 8 juillet). *Avignon : Si la photo est bonne. . .* Les Echos. Consulté le 14 août 2023, à l'adresse <https://www.lesechos.fr/2015/07/avignon-si-la-photo-est-bonne-267737>

COTAYA C. *Mémoire et identité. L'usage de la photographie au théâtre dans NO51 Ma femme m'a fait une scène... de TEATER NO99*, Revue internationale de Photolittérature n°2, mis en ligne le 15 décembre 2018, consulté le 08 août 2023. À l'adresse <http://phlit.org/press/?articlerevue=memoire-et-identite-lusage-de-la-photographie-au-theatre-dans-no51-ma-femme-ma-fait-une-scene-de-teater-no99>

DEMEY, E. (Traducteur). *N°51 Ma femme m'a fait une scène et a effacé toutes nos photos de vacances* (2015, 10 juin). Journal La Terrasse. Consulté le 14 août 2023, à l'adresse <https://www.journal-laterrasse.fr/n51-ma-femme-ma-fait-une-scene-et-a-efface-toutes-nos-photos-de-vacances/>

DOSSIER DE PRESSE. (2015, 6 juillet). *NO51 Ma femme m'a fait une scène et a effacé toutes nos photos de vacances de Ene-Liis Semper et Tiit Ojasoo*. Sceneweb. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://sceneweb.fr/no51-ma-femme-ma-fait-une-scene-et-a-efface-toutes-nos-photos-de-vacances-de-ene-liis-semper-et-tiit-ojasoo/>

GIRAUD, V. (2015, 11 juillet). *Avignon : Avec NO51, le Teater NO99 lance un défi scénique à l'image*. NAJA 21. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://naja21.com/espace-journal/avignon-le-teater-no99-lance-un-defi-a-limage-avec-no51/>

LA JASEUSE. (2015, 9 juillet). *NO51 mu naine vihasstas...* <http://www.iogazette.fr/>. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <http://www.iogazette.fr/pdf/IO-05.pdf>

LAMAISSONENVERRE. (2015, 15 juillet). *NO51, ma femme m'a fait une scène et a effacé toutes nos photos de vacances : un jeu d'illusions burlesques*. A l'intérieur de la maison en verre. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://lamaisonenverre.com/2015/07/15/n51-ma-femme-ma-fait-une-scene-et-a-efface-toutes-nos-photos-de-vacances-un-jeu-dillusions-burlesques/>

NIDDAM, A. B. (2015, 6 juillet). *Festival d'Avignon NO51 : La preuve par l'image - Toutelaculture*. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://toutelaculture.com/spectacles/theatre/festival-davignon-no51-la-preuve-par-limage/>

SOURD, P. (2021, 16 mars). *Avignon. "NO51", une obsession photographique*. Les Inrocks. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://www.lesinrocks.com/arts-et-scenes/avignon-no51-une-obsession-photographique-145391-08-07-2015/>

TALLINN. (2015, 6 juillet). *NO51 Mu naine vihasstas. Festival d'Avignon*. Consulté le 8 août 2023, à l'adresse <https://maisonpro.festival-avignon.com/fr/spectacles/2015/no51-mu-naine-vihasstas>

2.4.3. Ressources internet théoriques

BERNARDINS, C. D. (2023, 19 juin). *Louise Merzeau, Les défis anthropologiques du numérique* [Vidéo]. Vimeo. Consulté le 6 août 2023, à l'adresse <https://vimeo.com/161892066>

DERRAC, L. (2018, août 14). *Culture numérique : les photos et les traces*. Consulté le 9 août 2023, à l'adresse <https://louisderrac.com/2019/08/culture-numerique-les-photos-et-les-traces/>

GRAVILLON, I. (2016, 30 mars). *Je photographie tout, et alors ?* Femme Actuelle. Consulté le 6 août 2023, à l'adresse <https://www.femmeactuelle.fr/sante/psycho/photographier-smartphone-souvenirs-distance-vie-2009475>

GUILLOU, M. (2019, août 15). *D'où vient notre besoin irrépressible de prendre des photos en voyage ?* Le HuffPost. Consulté le 9 août 2023, à l'adresse https://www.huffingtonpost.fr/life/article/d-ou-vient-notre-besoin-irrepressible-de-prendre-des-photos-en-voyage_150228.html

HABER, S. (2009, 17 juin). *Une société du fétichisme de l'image*. L'Humanité. Consulté le 6 août 2023, à l'adresse <https://www.humanite.fr/node/419033>

MOATTI, G. (2019, août 5). *La nouvelle dictature de l'image*. Les Echos. <https://www.lesechos.fr/2016/10/la-nouvelle-dictature-de-limage-1112879>

2.4.4. Ressources audiovisuelles :

TEATER N099, Captation *NO51 Mu naine vihas* de Thoricourt au Teater N099, à Sakala street, Tallinn le 1 juillet 2014, Consulté le 6 août 2023 à l'adresse : <https://vimeo.com/800674323>

