

**MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE
UNIVERSITÉ DES ARTS DE TÂRGU-MUREȘ
ÉCOLE DOCTORALE**

THÈSE DE DOCTORAT

- RÉSUMÉ -

**Penser les processus de création et réception
de l'œuvre scénique
à travers la métaphore du système digestif.**

**Gândirea procesului de creație și receptare
a unei opere scenice
prin metafora sistemului digestiv**

Directeurs de thèse :

SORIN-ION CRIȘAN, Professeur des universités, HDR, DHC

CATHERINE MAYAUX, Professeur émérite, HDR

Doctorant :

JULIEN DAILLÈRE

TÂRGU-MUREȘ
2018

PLAN

INTRODUCTION

Mise en perspective historique de la métaphore digestive

Du crachat poétique fin-de-siècle au vomissement théâtral contemporain : l'actualité de la métaphore digestive

1^{ÈRE} PARTIE : L'appareil digestivo-poïétique : re-description des processus de création et réception de l'œuvre scénique à travers la métaphore digestive

- 1.1 Revivifier la métaphore digestive : identifier ses angles morts pour étudier le théâtre dans ce qu'il a de constant et de relatif
- 1.2 L'aliment et l'appareil digestivo-poïétique : premières notions
- 1.3 La création d'une œuvre scénique comme instauration d'un appareil digestivo-poïétique
- 1.4 Artistes et spectateurs : vers un processus digestivo-poïétique commun
- 1.5 Quelques pistes pour lancer artistes et spectateurs dans une dynamique de création

2^{ÈME} PARTIE : Le vomissement comme irruption théâtrale : du soulagement au conditionnement

- 2.1 Du *Spectacle raté* au spectacle réussi : pistes de recherches théâtrales des XX^e et XXI^e siècles à travers la métaphore du vomissement
- 2.2 Le vomissement comme irruption dans le processus digestivo-poïétique
- 2.3 L'irruption comme sortie de l'œuvre scénique vers une archive
- 2.4 Irruption : une dynamique anti-dialogique de la prise de parole théâtrale
- 2.5 Irruption et conditionnement du spectateur : *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le syndrome de Wendy)* d'Angélica Liddell
- 2.6 Irruption et conditionnement du spectateur : *Agamemnon. À mon retour du supermarché, j'ai flanqué une raclée à mon fils* de Rodrigo García
- 2.7 La dimension messianique de l'irruption

3^{ÈME} PARTIE : La digestion théâtrale : rumination, rétention, évacuation

- 3.1 Digestion : une dynamique pro-dialogique de la prise de parole théâtrale
- 3.2 La rumination comme digestion du vomissement : *La Reine en amont* et *Œdipe sur la route* d'Henry Bauchau
- 3.3 Digérer l'écoeurement ou le vomir ? *Oh Louis...* de Robyn Orlin
- 3.4 Dialogue avec l'absence et rumination des souvenirs : *JeBrûle* de Marie Payen et *Disparitions* de Kim lan Nguyễn Thi
- 3.5 Les traces du processus créateur, de l'excrétion à l'évacuation : *Le Monde Renversé* par le Collectif Marthe, *Intérieur* de Claude Régy, la suspension chez Antonin Artaud

CONCLUSION

MOTS-CLÉS

Théâtre

Spectacle

Dramaturgie

Métaphore

Appareil digestif

Esthétique

Éthique

RÉSUMÉ

Ce travail de recherche tend à envisager les processus de création et de réception de l'œuvre scénique à travers une grille de lecture basée sur la métaphore digestive, afin d'en rendre visibles certaines caractéristiques et de déterminer de nouvelles perspectives et concepts critiques pour les penser.

En lien avec les études théâtrales en général, nous avons notamment recours à une approche sémiotique interstitielle s'appuyant principalement sur la réflexion psychanalytique, les études littéraires et la philosophie. Nous sollicitons par ailleurs la critique théâtrale ainsi que les témoignages d'artistes et de spectateurs. Parce que les artistes de la scène évoluent dans un univers particulièrement transdisciplinaire, tant au niveau de leurs influences que de leur pratique effective, il nous arrive aussi de faire référence à la littérature, aux arts plastiques, à la performance ou au cinéma, aussi bien au niveau des œuvres que des réflexions critiques qui leur sont liées. Même si notre corpus s'inscrit presque entièrement dans la contemporanéité du XXI^e siècle, nous sollicitons majoritairement la pensée théorique d'artistes ayant marqué l'évolution du théâtre au siècle dernier, remontant même jusqu'à Constantin Stanislavski. Cela est dû au fait que le temps passé nous permet d'avoir plus de recul sur leur pensée et surtout parce que les artistes d'aujourd'hui ont été formés en lien avec leur héritage. De fait, en s'inscrivant par leur pratique artistique dans l'histoire théâtrale, ils ont été amenés à se positionner par rapport à ceux qui les ont précédés.

Nous nous concentrons sur le théâtre mais parlons d'œuvre scénique et non d'œuvre théâtrale pour plusieurs raisons. Premièrement, le concept d'œuvre scénique convient mieux à l'objet de notre étude au niveau de la réflexion théorique comme pour le corpus choisi, c'est-à-dire essentiellement la scène théâtrale française des années 2010 à 2018¹. Nous intéressés à la préfiguration de ce théâtre-là, dans toute sa pluralité, nous abordons aussi quelques œuvres qui ont accompagné son émergence depuis la fin du XIX^e siècle.

Alors que l'expression « œuvre théâtrale » peut aussi désigner le texte dramatique, la notion d'œuvre scénique s'éloigne d'une vision texto-centrée du théâtre et pose d'emblée une approche qui, d'une manière plus contemporaine, place véritablement l'espace scénique au centre de l'œuvre. Dans la continuité d'une époque qui a largement remis en question la primauté du texte, c'est précisément la scène qui devient de plus en plus le lieu originare d'une œuvre et celui des prises de décisions artistiques qui suivront. C'est cette tendance que conceptualise notamment le critique et théoricien

¹ En ce qui concerne notre corpus, nous nous concentrerons sur les œuvres scéniques présentées récemment, majoritairement depuis 2010, sur le territoire européen, et principalement en France, par des artistes européens ou habitués des scènes européennes.

du théâtre Bruno Tackels en parlant d'« écrivain de plateau »² pour désigner certains metteurs en scène. La scène n'est plus ce lieu depuis lequel l'acteur était censé « communiquer la pensée du dramaturge³ » selon les vœux de Constantin Stanislavski. Elle est devenue le lieu d'émergence d'une « matière protéiforme⁴ », le lieu où évoluent, dans un jeu d'influences réciproques au fil du processus de création, la mise en scène, l'écriture, le jeu, la scénographie, les lumières et toutes les autres formes de langages scéniques appelées à participer à son aboutissement.

Aborder l'œuvre sous son aspect scénique renvoie immédiatement à l'idée d'un espace concret depuis et à l'intérieur duquel l'œuvre *se réalise* en présence d'un public. Le travail de répétition – qui s'apparente parfois seulement à une préparation – n'est finalement qu'une partie d'un processus de création qui se poursuit lors de la *réalisation* de l'œuvre sur scène. En conséquence, parler d'œuvre scénique permet plus facilement - au-delà de souligner la présence indispensable d'au moins un spectateur comme destinataire de l'œuvre -, d'ouvrir à une réflexion qui envisage la participation de ce dernier au processus de création de l'œuvre. C'est aussi une manière de laisser de côté l'idée d'une œuvre théâtrale préconçue en amont de la scène – qu'il s'agisse du texte ou de la mise en scène - et destinée à être représentée le plus exactement possible sur une sorte de présentoir inerte disposé face au public⁵. Finalement, en plus de mettre l'accent sur l'espace scénique comme espace de travail en amont des représentations, parler d'œuvre scénique est plus cohérent avec l'idée d'un processus de création qui s'étire jusqu'au temps de la réalisation de l'œuvre sur scène, en lien avec la présence et l'activité des spectateurs. Cette activité, loin d'être passive, est celle d'un spectateur non seulement *émancipé* (Rancière) à travers le regard qu'il pose sur l'œuvre mais parfois même véritable « partenaire de jeu⁶ » ou encore « sujet d'énonciation provisoire⁷ ». Pour notre part, nous considérons le spectateur comme cocréateur d'une œuvre scénique à travers l'écriture d'un texte spectaculaire ou, à défaut comme nous le verrons, *anti-spectaculaire*.

Concernant l'usage de la métaphore, que nous plaçons au centre de notre démarche pour étudier les processus de création et de réception d'une œuvre scénique, nous gardons à l'esprit qu'elle appartient, ainsi que le rappelle Paul Ricœur⁸ en référence à Aristote, aussi bien au domaine de la rhétorique que de la poétique. C'est bien à la frontière de la rhétorique et de la poétique que se situe notre démarche, au même titre que la métaphore.

2 B. Tackels, *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

3 C. Stanislavski, *La construction du personnage*, Trad. par C. Antonetti, Paris, Pygmalion, 2006, p. 297.

4 B. Tackels, *op. cit.*, p. 105.

5 À la fin des années soixante, Peter Brook déclarait déjà : « Le metteur en scène qui arrive à la première répétition avec son script où tout est noté – déplacements, etc. - est un homme de théâtre sclérosé. » (Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Trad. par C. Estienne et F. Fayolle, Paris, Seuil – coll. « Points Essais », 1977, p. 141.

6 Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang – coll. « Dramaturgies », 2010, p. 69.

7 André Helbo, *Les Mots et les Gestes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983, p. 81.

8 P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997, p. 18 (« Première étude. Entre rhétorique et poétique : Aristote »).

Dans *La Métaphore vive*, Paul Ricœur consacre un chapitre de sa septième étude à la relation qu'entretiennent modèle et métaphore. « Le modèle appartient non à la logique de la preuve, mais à la logique de la découverte⁹. » C'est dans cette logique d'exploration que nous utilisons la métaphore digestive pour re-décrire et ainsi modéliser les processus de création et réception de l'œuvre scénique sous la forme d'un seul et même *processus digestivo-poïétique* qui les contient tous deux en puissance et les réalise l'un et l'autre en actes comme processus distincts.

La métaphore digestive a été employée à de nombreuses reprises, et ce depuis l'Antiquité, dans le cadre de la réflexion théorique sur l'esprit et la création artistique. Certains de ces usages sont passés dans la conversation courante à travers les expressions lexicalisées qui y sont liées. L'appréhension du processus digestif a énormément varié au fil des siècles, du fait de l'évolution des croyances et connaissances empiriques populaires et – après son apparition dans l'Antiquité avec Hippocrate - du développement de la science médicale et de sa vulgarisation. Ces variations se retrouvent dans l'usage de la métaphore digestive. Ainsi, lorsque le processus digestif est considéré comme une simple absorption sans transformation, comme c'est le cas chez Platon, alors le bien entraîne le bien, le mal entraîne le mal, et le théâtre ne doit donc véhiculer que des valeurs positives sous peine de contaminer les spectateurs qui ne disposeraient pas de l'antidote nécessaire. Le vomissement est alors un remède purgatif pour rejeter au dehors du corps des éléments qui lui sont nuisibles.

Au contraire, dans une conception plus complexe du processus digestif, comme c'est le cas chez Quintilien puis les penseurs de la théorie de *l'innutrition* qui s'inscrivent dans sa continuité (notamment Pétrarque, Du Bellay et Montaigne), la digestion est une véritable transformation. Du point de vue théâtral, cela valorise la capacité des artistes et des spectateurs à s'approprier ce qu'ils perçoivent de la nature ou d'un spectacle pour en faire *autre chose*, pour développer leur propre créativité. Le vomissement est alors considéré de manière négative car il est associé à une reproduction servile, non transformée, de même que les aliments vomis n'ont pas été suffisamment transformés par l'appareil digestif. La transformation vaut aussi pour l'effet de l'aliment sur l'alimenté. Ainsi, la métaphore du « livre avalé » implique la transformation du récepteur : elle sera notamment utilisée pour théoriser l'éducation des jeunes filles sous l'ancien régime, ou bien pour penser le traitement des hystériques en déconseillant la lecture des romans, tout comme la sortie au théâtre, dont les effets sont présentés comme véritablement toxiques pour l'esprit et le corps des femmes trop fragiles. Partant de là, toujours en lien avec la métaphore du système digestif, des penseurs comme Victor Hugo ou Friedrich Nietzsche nous invitent à envisager l'évolution du goût

⁹ *Ibid.*, p. 302 (« Septième étude. Métaphore et référence »).

au cours d'une vie ou d'une époque et, en cela, ouvrent la réflexion sur l'évolution, au fil du temps, de la sensibilité esthétique et des processus de création des spectateurs et des artistes.

À partir de la fin du XIX^e siècle, la métaphore digestive est fréquemment utilisée dans le cadre d'une critique du théâtre bourgeois, celle d'un *théâtre de digestion* qui fait office de simple divertissement pour le spectateur repus. Bertolt Brecht et Antonin Artaud notamment, chacun à leur manière, lui opposent un autre type de théâtre : tandis que le théoricien de la distanciation et du théâtre épique vise à réveiller la raison des spectateurs pour leur faire prendre conscience de la réalité historique au sein de laquelle ils doivent se positionner et agir, celui du théâtre de la cruauté s'attaque à leurs sens pour les sortir de leur torpeur, d'un conditionnement sociétal qui les sépare de ce qu'est véritablement la vie.

Du point de vue philosophique, la métaphore digestive est alors plutôt mal considérée : Gaston Bachelard dénonce son usage intempestif dans les sciences, Jean-Paul Sartre l'utilise pour critiquer l'héritage néo-kantien et Emmanuel Levinas la considère comme un obstacle pour penser l'altérité. Cependant, nous comptons bien démontrer que le contexte actuel et l'usage particulier que nous faisons de la métaphore digestive justifient pleinement notre démarche.

La mise en perspective de ces usages de la métaphore digestive nous permet de mettre en valeur leur continuité historique et d'inscrire aujourd'hui notre réflexion dans la suite de cette évolution.

Pour aborder la place des représentations du système digestif sur la scène théâtrale contemporaine, notamment à travers l'image du vomissement, nous partons du constat que s'agissant de rejeter de la nourriture ou de la boisson, « ce rejet [est] devenu courant au théâtre de la première décennie du XXI^e siècle¹⁰ ». Nous mettons ensuite en parallèle la métaphore du vomissement théâtral sur la scène contemporaine avec celle du crachat telle que l'a théorisée Jean de Palacio au sujet de la poésie fin-de-siècle. Ce parallèle nous permet de souligner l'influence de l'imaginaire quotidien - orienté par les principales préoccupations d'une époque - sur les thèmes mais aussi sur la forme que peut prendre la création artistique à un moment donné. Force est de constater qu'aujourd'hui, notre mode d'alimentation dépasse le domaine de la santé digestive et se retrouve au centre de toute une série de problématiques contemporaines majeures comme le changement climatique, la protection de l'environnement, la défense des traditions culinaires locales, l'économie ou bien encore les religions. L'attention portée aux poumons descend sur le ventre : le crachat phtisique dans la société de la fin du XIX^e siècle et le vomissement dans celle d'aujourd'hui se répondent dans leur manière de façonner l'imaginaire de leur temps, d'inspirer aux

10 A.-H. Stourna, *La cuisine à la scène, boire et manger au théâtre du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Presses Universitaires François-Rabelais de Tours - Coll. « Table des hommes », 2011, p. 119.

artistes des représentations figuratives mais aussi de traduire l'écœurement sous-jacent et l'angoisse de l'avenir, communs aux deux époques. L'image du crachat va jusqu'à participer à l'évolution du processus de création poétique et nous invite à envisager que l'image du vomissement joue un rôle similaire aujourd'hui.

1 / L'appareil digestivo-poïétique : re-description des processus de création et réception de l'œuvre scénique à travers la métaphore digestive

En référence à *La métaphore vive* de Paul Ricoeur, nous ouvrons notre première partie sur la nécessité de « revivifier » la métaphore digestive, c'est-à-dire de lutter contre la réduction de sens opérée par son utilisation répétée dans certains usages particuliers seulement. Nous revenons pour cela à la réalité concrètement organique du processus digestif. En rappelant la subjectivité de la notion d'aliment (est qualifié d'aliment ce qui est susceptible de nourrir au moins un être vivant), nous définissons métaphoriquement l'aliment des processus de création et réception d'une œuvre scénique comme tout élément susceptible d'être utilisé par au moins un artiste dans son activité artistique ou, respectivement, par au moins un spectateur dans son activité spectatorielle. Cela rejoint la définition du processus sémiotique triadique de Charles Sanders Peirce qui fait reposer le concept de signe sur une potentialité : celle d'être interprétable par un interprète (réel ou virtuel).

Nous sollicitons également les notions de comestibilité et digestibilité pour préciser notre propos et faisons appel aux notions d'intolérance et d'allergie alimentaires pour définir les difficultés ou les incapacités des artistes et des spectateurs à procéder face à tel ou tel signe perçu.

Pour notre étude des processus de création et réception d'une œuvre scénique, nous définissons l'équivalent métaphorique du système digestif comme étant un *appareil digestivo-poïétique*. Cet appareil est composé d'un ensemble d'instances qui gèrent chacune un langage scénique particulier, qu'il s'agisse par exemple du jeu d'acteur, de la scénographie ou encore de la musique. De manière globale – mais cette simplification est réductrice –, nous pouvons dire que chaque instance associée à un langage scénique donné représente la capacité à assimiler et transformer – directement ou indirectement - la perception d'un signe non théâtral en un signe théâtral appartenant à ce langage (processus de création) ou bien à transformer un signe théâtral de ce langage en un signe non théâtral (processus de réception). Le recours à la sémiotique peircienne nous permet en effet d'envisager le signe dans un sens très large, pouvant désigner tout autant une mimique d'acteur ou la couleur d'un élément de décor qu'une simple idée ou émotion ressentie. Selon le contexte, l'instance désigne la capacité propre à un individu - au sein de son appareil digestivo-poïétique personnel - ou bien l'ensemble des actants d'un même langage scénique, qu'il s'agisse du processus de création (les

acteurs pour le jeu d'acteur ou le metteur en scène pour la mise en scène par exemple) ou du processus de réception (les spectateurs). Pour traiter séparément ces deux catégories d'actants, nous parlons d'instance scénique et d'instance spectatorielle. L'œuvre scénique est une forme d'organisation de ces instances. Elle influence ainsi le déroulement du processus digestivo-poïétique de chacun des individus impliqués, aussi bien les artistes que les spectateurs, qui sont chacun tour à tour acteurs de l'œuvre scénique et agis par elle.

Dans la continuité de la théorie théâtrale qui parle notamment de « collectif d'énonciation » (Helbo) ou de « coopération dramaturgique » (Bouko) entre artistes et spectateurs, et en nous appuyant sur l'approche psychanalytique du travail créateur par le psychanalyste Didier Anzieu, nous en venons à rassembler les processus de création et de réception d'une œuvre scénique comme les deux mises en actes d'un même processus commun : le processus digestivo-poïétique. Le mode d'activation de ce processus dépendra de nombreux facteurs, et se fera notamment en fonction d'un positionnement plus ou moins volontaire du sujet, s'investissant plus ou moins dans la réalisation de l'œuvre scénique en tant qu'artiste ou spectateur. C'est ainsi que l'appareil digestivo-poïétique pourra non seulement être pensé comme un appareil individuel mais aussi comme l'écosystème rassemblant toutes les instances (scéniques et spectatorielles) au moment de la représentation. Il est dans ce dernier cas défini comme l'ensemble des instances scéniques et spectatorielles en présence, elles-mêmes constituées des différents individus qui perçoivent, produisent (directement ou indirectement) et imaginent depuis la ou les instances par lesquelles ils participent à la réalisation de l'œuvre scénique (jeu d'acteur, mouvement chorégraphié, éclairage, etc.).

C'est en nous basant principalement sur la modélisation du processus créateur par Didier Anzieu dans *Le corps de l'œuvre* que nous nous proposons de séquencer le processus digestivo-poïétique en plusieurs phases distinctes. Si le psychanalyste a principalement conçu sa modélisation pour des œuvres littéraires, il évoque régulièrement la possibilité de l'appliquer à d'autres types de création. En outre, les concepts avec lesquels nous travaillons - comme par exemple les notions d'écriture scénique (Tackels) et de texte spectaculaire (Helbo) - ou bien notre recours à la sémiotique peircienne, inscrivent notre démarche dans un mode de pensée qui tisse des liens avec l'analyse littéraire tout en la dépassant pour échapper à l'écueil d'un monde appréhendé sous la forme d'un simple texte à lire.

Anzieu remonte aux sources du processus de création et l'envisage originairement comme la prise en charge d'un représentant psychique inconscient. Métaphoriquement, cet incréé qui fait irruption dans la conscience, imposant le cadre dans lequel il peut être symbolisé, a la violence et l'énergie d'un vomissement primordial. C'est l'invention d'un code organisateur de l'œuvre, en lien

avec le choix d'un matériau pour l'incarner dans un « corps », qui aboutit à la configuration spécifique d'un appareil digestivo-poïétique commun aux artistes travaillant à la création de l'œuvre scénique puis également aux spectateurs qui participeront à son aboutissement sur la scène. La réalisation de l'œuvre scénique est marquée par l'écriture d'un texte spectaculaire non seulement par l'instance scénique (Pavis) mais aussi par l'instance spectatorielle (Helbo, Bouko). Le processus digestivo-poïétique s'apparente à un processus de sémiotisation.

Qu'il soit abordé comme polysystème (Helbo) ou écosystème (Féral), cet appareil digestivo-poïétique de l'œuvre scénique détermine un rapport particulier à la création en cours de l'œuvre elle-même, en interaction directe avec l'appareil digestivo-poïétique individuel de chacun des artistes et spectateurs impliqués. C'est de l'influence réciproque des appareils digestivo-poïétiques commun (propre à l'œuvre) et individuel (propre à chaque artiste et spectateur) que naîtra une œuvre scénique particulière. Leur (re)configuration respective du fait de cette influence, directement ou indirectement, est donc un enjeu majeur pour les artistes afin de guider le processus digestivo-poïétique (sémiotisation), d'autant plus lorsque les œuvres scéniques contemporaines perdent en lisibilité et que leur cohérence s'opacifie. Nous envisageons ainsi plusieurs stratégies possibles pour les metteurs en scènes afin de mettre au diapason aussi bien les appareils digestivo-poïétiques individuels des artistes avec lesquels ils travaillent que ceux des spectateurs qui seront ensuite confrontés à l'œuvre scénique. Dans le cas des instances scéniques, ils peuvent par exemple modeler activement l'appareil digestivo-poïétique des acteurs en leur enseignant une méthode qui fonctionne comme un système. Ils peuvent aussi limiter les influences extérieures, s'adapter aux artistes pour susciter leur adhésion spontanée, miser sur le collectif ou bien créer des situations propices à un saisissement créateur. En ce qui concerne les instances spectatorielles, ils peuvent aussi tenter de modeler directement les appareils digestivo-poïétiques des spectateurs, travailler à la bonne reconnaissance du code de l'œuvre ou bien encore profiter des outils technologiques d'un théâtre expérientiel.

Le fait de considérer les artistes et les spectateurs comme dotés d'un même appareil digestivo-poïétique dont ils seraient potentiellement capables de faire le même usage pendant le temps de la représentation nous amène aux conclusions suivantes. Dans le théâtre dramatique, en s'identifiant à la fable, le spectateur oublie à la fois son rôle de spectateur (réception) et d'artiste (création). Il crée certes un texte spectaculaire mais sans avoir l'impression d'en être l'auteur. Il attribue entièrement la responsabilité de son plaisir ou de son déplaisir aux artistes, il ne s'en sent pas responsable. Il ne remet donc pas en question ses capacités de spectateur à la suite d'une expérience spectatorielle déplaisante. Au tomber de rideau, il applaudit les artistes ou les hue pour faire entendre et forcer la

prise en compte de son avis, peut-être pour s'assurer que les prochains spectacles seront plus à son goût. Dans l'écriture de son texte spectaculaire, l'exercice cognitif de son activité spectatorielle était limité, tout absorbé qu'il était à « vivre » le déroulement du drame. Pendant une représentation dramatique, il peut cependant arriver au spectateur d'être pris au cœur d'une « tempête affective¹¹ », de connaître un état de grâce dont il constate simplement l'existence (la qualité, au sens de Peirce) et auquel il goûte pleinement sans avoir à en tirer quoi que ce soit d'autre. Il pourrait s'agir d'une régression topique, c'est-à-dire du « rebroussement de l'excitation du pôle moteur de l'appareil psychique (celui qui vise à la décharge de la quantité d'excitations) au pôle perceptif et imaginaire (celui qui commande l'hallucination, le rêve et qui procure la représentation illusoire de la satisfaction des désirs)¹² ». Mais s'agissant d'un mouvement collectif, le spectateur n'est pas seul. Il n'est donc pas obligatoirement l'objet d'un saisissement créateur : il est mis en contact avec des représentants psychiques mais sans être forcé à un « dédoublement vigilant et auto-observateur¹³ » propre à l'artiste et nécessaire à l'accomplissement de l'acte de créateur dans sa totalité. Il ne prend pas si facilement ce risque-là.

Le bouleversement des habitudes spectatorielles causé par l'éloignement des conventions propres au théâtre dramatique a provoqué à la fois une évolution des formes scéniques et des comportements spectatoriels. En 2004, Marie-Madeleine Mervant-Roux analyse cette évolution d'un point de vue anthropologique à travers la notion de dialogue. Selon elle, Brecht « invente une dialectique de distance et proximité¹⁴ » pour sortir le public de son « état d'hypnose¹⁵ » et amorcer un dialogue ouvert entre la salle et la scène. Mais à partir des années 1990, ce dialogue-là ne fonctionne plus. Du fait de sa désorientation face à des codes qu'il ne maîtrise pas, « le spectateur exerce son écoute avec bien plus d'intensité. [...] L'assistance devient expérience¹⁶ ». Elle y voit aussi le « refus aussi conscient que vital d'une bonne partie du public d'être englobé dans le spectacle, dramatisé et mis en scène, enrôlé dans un jeu formel fait de connivences vieilles, de devenir le figurant d'un événement d'artifice¹⁷ » tandis que les artistes revenaient à « une recherche assez débridée d'une interaction multiforme¹⁸ » avec le public. Privé de l'illusion mimétique, une fois passé l'intérêt pour une recherche formelle qui finit par vouloir l'enrôler trop rudement, le spectateur est donc renvoyé à un rôle de « figurant », tout en s'inquiétant de la protection de sa

11 C. Stanislavski, *La construction du personnage*, op. cit., p. 332.

12 D. Anzieu, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard – coll. « NRF/Connaissance de l'Inconscient », 2005, p. 98-99.

13 *Ibid.*, p. 95.

14 M.-M. Mervant-Roux, « Il n'y a pas de rapport salle-scène », *Études théâtrales*, n° 31-32, 2004/2, p. 215.

15 *Idem.*

16 *Ibid.*, p. 218.

17 *Idem.*

18 *Idem.*

propre vitalité. Face à ce type de formes nouvelles pour lui, le comportement du spectateur oscille alors entre deux extrêmes. Soit il fait face à une œuvre scénique qui ne l'émeut plus car il fabrique mécaniquement comme il peut des significations qui le laissent froid ; soit - et c'est ce qui nous apparaît essentiel dans l'intensification du développement des formes scéniques qui ont suivi la période étudiée par Mervant-Roux – l'exacerbation de l'enrôlement du spectateur, la tentative des artistes de faire jouer pleinement le « figurant », de faire du spectateur le véritable créateur de sa propre expérience scénique, se traduit par la mise en place de dispositifs destinés à enclencher un véritable processus créateur chez le spectateur, afin de le connecter à son intimité la plus profonde. Face aux œuvres scéniques qui suivent cette voie, le spectateur est plus que jamais obligé de considérer le spectacle comme un matériau dont son activité spectatorielle va devoir se saisir pour créer. Il ressent donc, plus ou moins consciemment, son importante part de responsabilité dans la création d'un texte spectaculaire dont il sera le seul auteur : il ressent fortement cette injonction à la sémiotisation, cet appel au traitement des signes perçus à travers son propre appareil digestivo-poïétique. C'est donc le déroulement du processus digestivo-poïétique, dans sa continuité, ses interruptions et ses reprises, sous l'influence de la configuration de l'œuvre scénique, qui va permettre de caractériser à la fois l'appareil digestivo-poïétique de l'œuvre et de l'individu. Les deux parties suivantes ont chacune pour objet de définir une des deux dynamiques auxquelles a plus ou moins tendance à se livrer un appareil digestivo-poïétique donné face à une œuvre scénique donnée : la première est métaphoriquement associée au vomissement, la deuxième à la digestion.

2 / Le vomissement comme irruption théâtrale : du soulagement au conditionnement

Notre étude de la dynamique associée au vomissement s'ouvre par une relecture de l'évolution, depuis la fin du XIX^e siècle, du rapport de la création théâtrale avec le drame moderne (Szondi) : les artistes de théâtre prennent volontairement leurs distances avec ce modèle théorique en tissant avec ce que nous définissons métaphoriquement comme un vomissement, et que nous désignerons par la suite sous le terme d'*irruption*. Grâce à la métaphore digestive, les études d'*Un spectacle raté*¹⁹, courte pièce écrite en 1934 par l'auteur russe Daniil Harms, et d'*Outrage au public*²⁰, texte écrit trente ans plus tard par le dramaturge allemand Peter Handke, nous permettent d'illustrer l'arrivée progressive de l'irruption comme vomissement dans l'évolution historique du processus digestivo-poïétique.

De même que le « bel animal » aristotélicien est désarticulé, recomposé sous la forme d'une

19 D. Harms, *Un spectacle raté*, Trad. par J.-P. Jaccard, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1993, p. 140.

20 P. Handke, *Outrage au public*, Trad. par Jean Sigrid, dans P. Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées*, Paris, L'Arche Éditeur, 1968 [1ère éd. en langue allemande, Suhrkamp Verlag, 1966].

chimère, l'appareil digestivo-poïétique des œuvres est réagencé. À l'initiative d'auteurs-rhapsodes (Sarrazac) qui travaillent sur une hybridation d'éléments dramatiques, épiques et lyriques, les œuvres scéniques deviennent polyphoniques, les habitudes spectatoriennes et artistiques sont bouleversées. Le signe transparent (Ubersfeld) du théâtre dramatique s'efface de plus en plus devant l'émergence de signes opaques (Helbo, Bouko) qui provoquent autant de *disruptions* dans le processus digestivo-poïétique : à chacune d'elles, le processus de sémiotisation s'interrompt ponctuellement. C'est à partir de ce concept de disruption que nous conceptualisons la réaction des artistes et des spectateurs face à un tel phénomène : la disruption sera résolue par une poursuite du processus hors de l'œuvre scénique (dynamique d'*irruption*, associée au vomissement) ou à l'intérieur de l'œuvre scénique (dynamique de *digestion*). Non résolue, elle entraînera l'ennui, le désintérêt.

Nous définissons l'*irruption* comme la sortie du cadre spectaculaire du fait d'un élément de l'œuvre scénique qui offre des perspectives de sémiotisation perçues comme plus satisfaisantes, celles-ci étant en lien avec l'exploration d'archives personnelles (liées à la réalité) plutôt qu'en lien avec l'œuvre elle-même. Parce que l'*irruption* ouvre une brèche vers le réel en-dehors de l'œuvre, elle invite artistes et spectateurs, s'ils veulent bien y croire, à considérer l'œuvre scénique comme le véhicule d'archives personnelles : à la fois les leurs et celles de ceux qui leur font face. Chacun, s'il le souhaite, peut alors y projeter le *drame-de-sa-vie* (en référence au *drame-de-la-vie* conceptualisé par Sarrazac), en miroir ou en opposition avec les autres, et en faire l'exploration en passant à travers l'œuvre. C'est la raison pour laquelle nous parlons dans ce cas de *texte anti-spectaculaire* au lieu de texte spectaculaire (Helbo, Bouko). Ce texte anti-spectaculaire, « écrit » individuellement par les artistes et les spectateurs au fil de la représentation, s'articule autour d'une forme toute particulière de drame, un drame centré sur l'extérieur de la scène, en lien avec des archives personnelles (celles des artistes et/ou des spectateurs) qui appartiennent à la réalité extrascénique : un *exodrame*. Cette *irruption* peut prendre différentes formes que nous regroupons en trois catégories.

Premièrement, il peut s'agir de *performance*, c'est-à-dire de l'intrusion d'éléments performatifs au sein du cadre spectaculaire, « une sorte d'événement brut, auquel on assiste, ou plutôt que l'on vit, en témoins de ce surgissement, comme un événement du monde²¹ », ainsi que le résume le dramaturge et théoricien du théâtre Joseph Danan. Deuxièmement, l'*irruption* peut prendre la forme d'une *présentation-expulsion* ou d'une *présentation-convocation*, c'est-à-dire le processus qui aboutit respectivement, à travers l'écriture d'un texte anti-spectaculaire, au rejet d'objets réellement détestés et à la glorification d'objets réellement adorés, respectivement présentés sous un jour

21 J. Danan, *Entre théâtre et performance*, Arles, Actes Sud-Papiers – coll. « Apprendre », 2016, p. 19.

négatif ou positif dans l'œuvre scénique. Ces objets, en référence à la théorie psychanalytique, peuvent tout autant désigner des personnes, des idées, une organisation ou tout autre élément suscitant plaisir ou déplaisir au niveau du sujet. Ce phénomène entraîne en lui-même des enjeux narcissiques et de plaisir qui peuvent parasiter l'objectif premier d'une telle démarche : au lieu de décharger dans l'œuvre une émotion débordante (positive ou négative) pour s'en libérer (c'est l'effet purgatif du vomissement), celle-ci est entretenue par le processus même de l'irruption qui, plus qu'il ne transforme la perception de l'objet traité, donne l'opportunité d'éprouver à nouveau - et d'en faire spectacle - l'émotion qu'il suscite. Troisièmement, l'irruption peut prendre la forme d'une *présentation-reproduction*, c'est-à-dire la tentative de reproduction à l'identique, sans les transformer, des signes perçus à l'occasion d'un événement du quotidien, d'un rêve ou face à une autre œuvre scénique. C'est alors la volonté de reproduire, de manière exacte, un ensemble de signes préalablement perçus pour s'en approprier les effets, qu'il s'agisse de l'admiration ou du mépris, de la part de soi ou des autres. Pour les artistes, il peut s'agir de s'approprier l'admiration du public en reproduisant les signes d'une œuvre scénique qui a déjà suscité cette réaction auprès des spectateurs – ou de s'attirer son mépris lorsque ce mépris est valorisé. Dans le cas des spectateurs, il s'agit d'écrire un texte spectaculaire en imitant la manière dont d'autres ont interprété la même œuvre scénique ou une œuvre similaire.

Finalement, qu'il s'agisse du surgissement d'une action réelle avec la performance (impact direct sur le cadre spectaculaire), d'un renvoi vers des objets déterminés par la présentation-expulsion et la présentation-convocation (impact sur le contenu de l'œuvre, le fond), ou d'un renvoi à travers la présentation-reproduction vers des signes préalablement perçus (impact sur le contenant de l'œuvre, la forme), c'est la mise en tension des configurations propres aux appareils digestivo-poïétiques en présence qui va insuffler à chaque participant de la réalisation de l'œuvre scénique une dynamique plutôt de l'ordre de l'irruption ou de la digestion pour la résolution des disruptions ainsi provoquées. Autrement dit, ces phénomènes prennent une ampleur plus ou moins importante, et ce de manière plus ou moins volontaire, en fonction à la fois des artistes et des spectateurs qui rentrent plus ou moins dans la logique de laisser faire et/ou faire irruption à travers l'œuvre. Ce que ces processus ont en commun, c'est de limiter l'activité de l'appareil digestivo-poïétique par la minimisation de la transformation des éléments traités et par la focalisation de l'attention sur certains d'entre eux, amenant à les traiter d'une certaine manière. Cela aboutit à une œuvre scénique face à laquelle, plus ou moins ponctuellement, les potentialités d'interprétation des artistes et des spectateurs sont limitées, jusqu'à sortir de l'interprétation pour n'être que la simple compréhension d'un message communiqué depuis la scène. C'est une sorte de sémiotisation contrainte, en entonnoir. C'est cela qui associe l'irruption, de la part des artistes et des spectateurs, à la transmission d'une archive et au

monologisme.

En lien avec l'irruption, nous définissons *l'éruption* comme une réaction violente menant au rejet global d'une œuvre scénique du fait de la présence d'un objet détesté au sein de l'œuvre alors que celui-ci n'est pas présenté comme rejetable, c'est-à-dire qu'il ne fait pas l'objet d'une présentation-expulsion clairement revendiquée par les artistes. Ne pouvant pas être détesté à travers l'œuvre, c'est l'œuvre globale qui le contient, les artistes qui en sont à l'origine, voire également les spectateurs qui l'apprécient, qui vont alors être rejetés. Nous illustrons ce phénomène à travers des réactions de journalistes (articles de presse) et de spectateurs (échanges entre artistes et public).

Nous développons notre réflexion sur vomissement et irruption à travers la question du dialogisme (Bakhtine, Sarrazac) dans le phénomène théâtral. Dans la continuité d'une réflexion sur le monologue et le dialogue dans la parole théâtrale, nous élargissons notre propos aux langages scéniques en général – qu'ils soient en lien avec la jeu de l'acteur, la scénographie ou encore les nouvelles technologies - pour définir l'irruption comme un processus anti-dialogique : théâtralement, cela revient à réduire la parole à une seule voix monologique. En nous appuyant sur la réflexion de Jacques Derrida, nous arrivons à la conclusion que l'irruption dédialogise la parole portée par les différentes instances scéniques. L'irruption aboutit à l'écriture d'un texte anti-spectaculaire pour lequel les différentes instances d'énonciation au sein de l'appareil digestivo-poïétique, sur la scène et dans la salle, sont instrumentalisées par un discours de vérité qui peut prendre des allures messianiques. Nous illustrons notre réflexion par l'étude d'œuvres scéniques contemporaines qui tendent à provoquer l'irruption des artistes et des spectateurs.

L'étude d'*Exhibit B* de Brett Bailey, dont la présentation à Paris en 2014 a déclenché une vaste la polémique, nous permet de mettre en avant la subjectivité des réactions face à une œuvre qui suscite l'irruption et dont la réalisation dépend des archives personnelles des spectateurs et des archives supposées être celles de l'artiste. C'est à ce sujet que s'opposent les défenseurs fervents (irruption positive) et les dénonciateurs (éruption) d'une œuvre scénique qui prend la forme d'un zoo humain colonialiste pour dénoncer la colonisation : les performeurs noirs, mis en scène par un artiste blanc, sont-ils objétisés au service d'une tentative de déculpabilisation des blancs, dans la continuité d'un processus de domination ?

Angélica Liddell est à la fois auteur, metteur en scène et interprète de ses spectacles depuis plus de vingt ans. Elle a donc autorité sur trois instances scéniques qui sont habituellement attribuées à trois personnes différentes au moins. Des trois sensibilités différentes, des trois opportunités de transformer ce qui est traité par le processus digestivo-poïétique commun, des trois opportunités de dialogisation, il n'en reste plus qu'une. En les rassemblant en une seule et même personne, elle rend

son appareil digestivo-poïétique – tout comme celui de son œuvre - particulièrement propice à l'irruption. Dans *Tout le ciel au-dessus de la terre (le syndrome de Wendy)*, notamment présenté en France au Festival d'Avignon et au Théâtre de l'Odéon à Paris en 2013, nous analysons une œuvre scénique qui tire largement parti de l'irruption et qui fut régulièrement associée à l'image du vomissement dans la presse - presque unanimement positives. L'artiste inscrit clairement son travail dans une volonté de *non-transformation* de ce qui l'inspire. Au sujet de ce spectacle, elle déclare : « Avec *Wendy*²² par exemple, tout me fait penser à *Wendy*, tout, tout ce que je vis. Je travaille comme je respire, si je respire du poison *Wendy* sera du poison, si je respire du gaz, *Wendy* sera du gaz²³. » C'est en ce sens-là qu'elle peut affirmer : « Je me suis éloignée de la représentation pour aller vers l'exposition²⁴. » Ainsi, Liddell s'expose sur scène, en même temps qu'elle expose les artistes avec lesquels elle travaille : « Généralement je travaille avec des personnes qui me donnent des choses, qui ont déjà des choses que je n'ai pas à leur demander²⁵. »

Au niveau de la structure de l'œuvre, le long monologue-performance de Liddell qui clôt le spectacle apparaît comme la résolution des énigmes posées précédemment. Il confirme le statut des deux précédentes parties comme un simple réseau d'archives secondaires, signes de l'existence d'une archive principale, pièce maîtresse dont le monologue-performance constitue le dévoilement. Comme le déclare le psychanalyste Serge André, « nous nous défaisons difficilement de l'illusion commune qui nous fait penser que la vérité se trouve derrière le voile qui lui donne un habit²⁶ ». À travers l'opposition d'une image glorifiée de la Chine (présentation-convocation) et d'une image détestée de la bourgeoisie européenne (présentation-expulsion), c'est Liddell elle-même qui prétend se dévoiler dans toute sa folie de *Wendy* contemporaine. Usant de l'effet de spectacle comme d'un « effet de réel » (Barthes), elle se présente comme une archive authentique, entièrement offerte à la consultation du public, d'une transparence véritable car outrancière. Au niveau de la forme, des procédés que nous associons à l'irruption (comme la répétition à l'identique, la rotation sans fin et l'aller-retour) contribuent également à créer l'impression d'une non-transformation, d'archives restituées intactes, comme immédiatement vomies. Le résultat aboutit à ce que l'artiste définit elle-même comme la « pornographie de l'âme²⁷ ». Il s'agit d'un dispositif manipulateur laissant peu de

22 « *Wendy* » désigne ici le spectacle tout entier.

23 A. Liddell, « Si je respire du poison, ma pièce sera du poison, si je respire du gaz, ce sera du gaz », Entretien réalisé par Marion Cousin, *Sken&graphie*, n° 1, automne 2013, [En ligne, consulté le 05/04/2018], <http://journals.openedition.org/skenographie/1041>

24 A. Liddell, *De la représentation de soi à l'exposition de soi*, Entretien réalisé par L. Adler, Version française par Y. Caron, avec la coll. d'A. Amo Sánchez et N. Galera, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2017, p. 27.

25 *Ibid.*, p. 29.

26 S. André, *L'Écriture commence où finit la psychanalyse*, Lormont, Le Bord de l'Eau – coll. « La Murette », 2015, p. 9.

27 A. Liddell, « Entretien avec Angélica Liddell », Propos recueillis et trad. de l'espagnol par Christilla Vasserot au sujet du spectacle *La Casa de la fuerza (La Maison de la force)*, Publié sur le site de *Théâtre-contemporain.net*, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018],

marge de manœuvre aux spectateurs, fascinés, pour mettre en doute la véracité partout revendiquée. Ils sont assignés à une place de « jumeaux répugnants », figure sur laquelle revient le texte à plusieurs reprises.

Dans *Agamemnon. À mon retour du supermarché, j'ai flanqué une raclée à mon fils*, créé en 2004 à la Biennale de Venise, Rodrigo García, met en place une autre forme de conditionnement du spectateur grâce à un code de lecture amené étape par étape, au fil de chaque scène. L'implication concrète du spectateur qui mange, s'identifie à un faux volontaire ou récite des paroles dictées depuis les interprètes, est contrôlée depuis la scène. Elle aboutit à lui faire endosser le rôle d'une victime passive, celle-là même qui est dénoncée dans le spectacle : le citoyen occidental qui participe et ne se révolte pas contre le système capitaliste qui l'opprime (présentation-expulsion) et qui condamne ainsi à mort la « bonne » victime (présentation-convocation), représentée par les pays pauvres. Dans une habile mise en abyme, le spectateur se retrouve réellement maltraité par les artistes depuis la scène, comme s'il s'agissait de le (re)conditionner pour l'amener à rejeter les images sur lesquelles on le fait habituellement rêver : corps sexuellement objétisés, nourriture industrielle, vie grandiose des hauts dirigeants. C'est le langage articulé qui met en mots – là aussi au cours d'un long monologue - ce que le spectateur aura déjà bien intégré de la vision du monde de García telle qu'illustrée et mise en acte au plateau précédemment.

Finalement, l'analyse de ces deux dernières œuvres scéniques nous permet de démontrer en quoi les éléments propres à l'irruption peuvent alimenter le conditionnement du spectateur jusqu'à réduire la compréhension à une « bonne » interprétation. À travers un geste d'écriture scénique qui se veut libérateur et subversif, le processus de sémiotisation est alors fortement contraint. Le spectateur est incité à faire irruption hors de l'œuvre pour découvrir des archives potentiellement porteuses de vérités intelligibles sur soi, le monde et les artistes qui les dévoilent. Nous observons alors une dimension messianique inhérente à chacun de ces spectacles dans le sens où ils mettent le public en présence d'artistes - ou de représentants d'artistes - porteurs d'un discours sur le monde qui, intelligible et porté de manière particulièrement assertive, est perçu comme un discours de vérité. Le fait d'opposer des objets détestés et des objets adorés, dans une logique propre à l'irruption, encourage également le fantasme d'un monde manichéen dont il s'agirait de détruire les mauvais aspects. Quand bien même la distinction du bien et du mal se voudrait floue, son existence est ainsi surlignée, et elle renvoie au discours religieux porté par le Messie et par ceux qui l'annoncent. La Bible est d'ailleurs une source d'inspiration ouvertement assumée par Liddell et García et les allusions aux textes sont, dans leurs spectacles, clairement identifiables, surtout en ce qui concerne

<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Casa-de-la-fuerza-La-Maison-de-la-force/ensavoirplus/>.

la figure christique.

Le succès d'une œuvre scénique construite dans une dynamique d'irruption repose sur la croyance en la sincérité des artistes et sur l'attribution d'un pouvoir de révélation aussi bien à eux qu'à l'œuvre qu'ils proposent. C'est dans ce rapport à l'authenticité et à la foi que la dimension messianique d'une telle vision du théâtre est en même temps cause nécessaire et conséquence de l'irruption, traduisant par là des effets d'emballement que nous évoquons à travers le cas extrême de *Dionysus in '69* de Richard Schechner. « En un mot, résume Schechner, la participation dans *Dionysus* ne signifiaient pas pour les spectateurs “jouer comme des acteurs”, mais “croire en ce que The Performance Group croit”, et “jouer spontanément” en prenant appui sur ces croyances²⁸ ». Dans une dynamique propre à l'irruption, le maintien d'une participation effective du public à l'appareil digestivo-poïétique mis en place par l'œuvre scénique depuis la scène, repose sur cette croyance plus ou moins conditionnée, plus ou moins encouragée, plus ou moins désirée par les artistes et les spectateurs, qu'ils partagent une même vision du monde. Métaphoriquement, c'est croire en la possibilité d'ingurgiter le monde pour ensuite le vomir et y lire directement LA vérité originelle, comme si le fait de vomir le fruit cueilli sur l'arbre pouvait nous permettre d'en connaître l'intériorité secrète.

3 / La digestion théâtrale : rumination, rétention, évacuation

Si l'irruption correspond à une dynamique anti-dialogique qui concourt à dédialogiser la prise de parole en imposant une seule voix aux différentes instances en présence lors de la représentation théâtrale, inversement, la digestion s'inscrit dans une dynamique pro-dialogique. Elle vise à dialogiser ce qui est traité par l'appareil digestivo-poïétique, à en faire entendre les différentes voix. C'est l'objet de notre troisième et dernière partie, au sein de laquelle nous abordons en détail le fonctionnement d'un processus digestivo-poïétique associé métaphoriquement à la *digestion*, terme que nous conservons pour parler de ce phénomène dans la réalité théâtrale. Nous le définissons comme un processus suscitant une articulation complexe des différentes instances d'énonciation, sur un mode polyphonique. Nous explorons la dynamique de cette digestion théâtrale en lutte avec l'irruption comme une forme de rumination, ou de digestion d'un vomissement, à travers l'analyse de plusieurs œuvres.

28 R. Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., p. 195.

L'étude comparée de la pièce de théâtre *La Reine en amont* et du roman *Œdipe sur la route*, tous deux écrits par Henry Bauchau à vingt ans d'intervalle²⁹, nous permet de mettre au jour la manière dont ce qui apparaît, dans la première œuvre, comme un *drame-de-sa-vie* - une irruption invitant à des interprétations sur l'intimité psychique de l'auteur -, va finalement se muer en un *drame-de-la-vie* à portée universelle grâce à la seconde. Métaphoriquement, le processus digestivo-poïétique mis en place dans *Œdipe sur la route* a permis de réussir la digestion de ce qui était encore vomi dans *La Reine en amont* : les rapports au père(-conteur) d'une part, et au thérapeute d'autre part. Nous esquissons ainsi ce que serait l'appareil digestivo-poïétique propre à Bauchau, constitué des écritures poétique, diariste, théâtrale et romanesque travaillant ensemble à la digestion d'un même contenu inconscient issu du travail de l'analyse et de l'écoute des rêves. Si ces « organes » digestivo-poïétiques sont différemment configurés entre eux en fonction des œuvres, l'écriture théâtrale tient généralement une place particulière chez Bauchau : « L'entreprise d'écriture, l'imaginaire de l'œuvre à écrire que porte en lui l'écrivain, sont hantés par des œuvres théâtrales imaginées, en partie écrites, avortées ou non abouties³⁰. » C'est ce constat de la poéticienne Catherine Mayaux qui nous conforte dans notre interprétation : en présentant *La Reine en amont* comme une étape de la digestion qui mènera à la création d'*Œdipe sur la route*, nous proposons en effet une piste de réflexion pour définir le rôle souvent joué par l'écriture théâtrale dans l'œuvre bauchalienne et expliquer en partie sa dimension « spectrale, fantomale³¹ » : ce serait celui d'une panse ou rumen digestivo-poïétique, une étape transitoire pour ruminer (penser et panser) un contenu inconscient douloureux avant de lui donner véritablement forme par l'écriture romanesque.

Avec *Oh Louis...* de la chorégraphe sud-africaine Robyn Orlin, programmé par le Théâtre de la Ville au Théâtre de la Cité Internationale à Paris en 2017, nous abordons une œuvre scénique dont le sujet – particulièrement « indigeste » - favorise lui-même une dynamique d'irruption : la mise en lien de la crise migratoire actuelle en Europe avec le passé colonialiste de la France à travers le Code Noir mis en place par Louis XIV. Nous étudions aussi les rapports entre irruption et cabotinage à travers les critiques positives et négatives de la performance de l'interprète principal, Benjamin Pech, ancien danseur étoile de l'Opéra national de Paris. La nature de la réception de *Oh Louis...* semble en effet reposer sur cette subtile différence de perception entre d'une part, un cabotinage farcesque (Meyerhold) permettant l'émergence d'une autodérision et d'une ironie acide au service du spectacle, et d'autre part, le cabotinage d'un interprète vaniteux (Copeau) ou d'un metteur en scène intellectualiste (Rolland) faisant basculer le spectacle dans une complaisance

29 Respectivement publiés en 1969 et 1990.

30 C. Mayaux, « L'archive, devenir et avenir de l'œuvre d'Henry Bauchau ? », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 7 : « Henry Bauchau en scène », *op. cit.*, p. 248.

31 *Idem.*

d'autant moins supportable au vu de sa thématique.

Si cette œuvre scénique, à la fois chorégraphique et théâtrale, ne peut pas nécessairement empêcher l'irruption – voire l'éruption - des spectateurs, elle s'affirme tout de même comme une opération de *digestion du vomissement*, une tentative de provoquer l'irruption, certes, mais pour en accompagner la résolution à *l'intérieur* de l'œuvre. C'est d'ailleurs ainsi que Robyn Orlin conçoit, pour les nouvelles générations, la manière de s'armer pour affronter l'avenir, par la digestion du passé selon un protocole aux accents nietzschéens : « Je pense que la seule façon qu'ils ont est de tout vomir et, comme une vache, de commencer lentement à tout redigérer³². » Ainsi en est-il du vomissement final, figuré de manière distante, presque maniériste, par le jeune claveciniste, et qui signe la démarche avec une causticité à la fois percutante et digne.

En parallèle d'un discours en apparence très clair sur le fond, cette œuvre scénique transcende esthétiquement la simple dénonciation. Par une subjectivation qui reprend les codes du mouvement dit « anthropophage » du milieu culturel brésilien en réaction au colonialisme (Andrade, Rolnik), elle tente d'échapper à l'écueil d'une dénonciation réduite à une prise de position *contre*. Elle ne renonce pas pour autant à pointer du doigt, de manière trouble et bien plus profonde qu'un discours univoque, les origines colonialistes du capitalisme contemporain et la manière dont elles influencent aujourd'hui notre conditionnement culturel et les modes de relation entre les êtres.

Cette utilisation de l'irruption comme élan d'énergie, comme vague à maîtriser que l'on prend plus ou moins ouvertement comme objet même du travail créateur et dont on tire une puissance d'inspiration et d'émotion qui affleure encore dans l'œuvre scénique en résultant, jusqu'à parfois la submerger, est une démarche profondément ancrée dans notre modernité. C'est un défi que relèvent également Marie Payen avec *JeBrûle* et Kim lan Nguyễn Thi avec *Disparitions*. Dans ces deux œuvres scéniques, chacune à leur manière, les artistes travaillent autour de la mort de leur propre père comme point de départ. Ces deux œuvres scéniques invitent le spectateur à un voyage nostalgique à la rencontre d'un père dont l'absence tient le rôle principal. Elles engagent chacune un travail qui prend le risque de l'irruption - par son sujet et par sa forme - mais qui se résout dans la rumination, dans un cycle de constructions et déconstructions des souvenirs et de leurs représentations jusqu'à dessiner en creux l'image d'une figure paternelle universelle, qui leur échappe.

JeBrûle est pour Marie Payen, seule en scène, l'occasion d'explorer les souvenirs qui lui manquent d'un père qu'elle n'a pas connu, mort alors qu'elle n'avait pas deux ans. Par l'affirmation d'une méconnaissance, d'un oubli, Payen pose d'emblée le cadre de la fiction et joue déjà en cela

32 Robyn Orlin, « Entretien du 17 février 2018 avec Robyn Orlin », Propos recueillis par J. Daillère, Trad. personnelle, (Annexe 4).

contre la dynamique de l'irruption qui repose sur la croyance en une vérité révélée – bon gré, mal gré - par les artistes depuis la scène. Aussi, Payen ne relie pas explicitement ce père fictif avec son propre père dans sa présentation du spectacle : elle évoque simplement un père parti, disparu, sujet d'un spectacle orphelin puisqu'elle n'a ni écrit ni appris de texte non plus, qu'elle l'écrira en jouant. Il s'agit d'une forme onirique, proche du conte, qui nous renvoie à l'impossibilité d'entrevoir une représentation réaliste du père de l'artiste ou même d'un père précis, quel qu'il soit. Les spectateurs comprennent rapidement qu'ils n'auront accès à aucune archive personnelle de l'interprète : l'irruption n'aura pas lieu.

La parole improvisée, comme une opération de destruction du langage, mettant en exergue la polysémie et la musicalité de chaque mot, crée un voyage imaginaire bien plus riche que le seul fantasme d'une réalité à deviner. Si elle peut évoquer la parole analytique par association d'idées, elle ne vise cependant pas la vérité d'un vécu individuel. Nous mettons cette forme d'écriture théâtrale en lien avec les écrits de jeunesse du poète, dramaturge et romancier belge Eugène Savitzkaya. Du désordre est introduit sur les plans syntagmatique et paradigmatique mais le recours à l'imaginaire permet de prendre conscience que ce désordre est organisé : il donne l'intuition d'une cohérence poétique. En outre, il emmène la langue dans une direction où la culture du spectateur se révèle subitement *imprécise* (Eco) : ses connaissances linguistiques s'avèrent insuffisantes pour traduire avec certitude un message précis à travers le texte entendu, encourageant d'autant plus les capacités d'imagination et le lâcher-prise. Débarrassé d'une quelconque nécessité de comprendre la vérité que lui révélerait le spectacle, et encouragé poétiquement à créer sa propre fiction, le spectateur est engagé à laisser flotter son attention à l'intérieur de l'œuvre, dans un mode de réception que nous associons à l'inattention sélective telle que théorisée par Richard Schechner³³.

« L'installation performative » *Disparitions*, ainsi que la définit Kim lan Nguyễn Thi, est une installation scénographique à l'intérieur de laquelle l'artiste intervient sous la forme d'actions performées devant les spectateurs pour modifier les éléments présentés, à la fois dans leur forme et dans leur emplacement. L'artiste parcourt les différents espaces de l'installation qui correspondent chacun à une étape de transformation d'une petite photographie choisie au départ parmi celles qui sont exposées – des photographies de famille, en noir et blanc, retouchées par ordinateur pour remplacer sur chacune la silhouette de son père décédé par une silhouette blanche. La mise en avant des traces de l'absence du père à l'intérieur de situations réalistes lui donnent un caractère de fiction : il est partout et nulle part à la fois, renvoyant à cette figure paternelle universelle qui donne le bain à un enfant, le tient dans ses bras au parc ou se laisse simplement photographier devant un

33 R. Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Trad. de l'anglais par M. Pecorari, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales – coll. « Sur le théâtre », 2008, p. 241-266, (« Théâtre environnemental et participation du public », II. 4 « L'inattention sélective »).

paysage.

Disparitions se présente comme une œuvre scénique qui fait rempart à l'irruption sous ses différentes formes, que celle-ci découle de la dimension performative de l'œuvre ou bien de la propension à la présentation-expulsion ou présentation-convocation que recèle un thème comme la perte d'un être cher. D'une part, il ne s'agit pas de faire de la mort un objet de détestation : l'œuvre scénique la resitue dans le cycle naturel de la vie, comme agent de transformation, d'addition et de soustraction. D'autre part, l'œuvre est bel et bien un hommage au père de l'artiste, comme l'artiste le reconnaît elle-même, et à la phrase de Lavoisier qu'il aimait répéter : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Mais il a lieu d'une manière qui ne favorise pas l'irruption car le véritable visage du père n'apparaît jamais en photo et la citation qu'il aimait n'est pas mise en avant de manière brute, elle est intégrée à l'œuvre comme un entrant légiférant qui va influencer son codage, sa logique, l'agencement de l'appareil digestivo-poïétique qui va concourir à sa réalisation ; elle nourrit l'installation performative qui la digère et est ainsi diffusée dans tout le *corps de l'œuvre*, pour reprendre les termes d'Anzieu. À travers la transformation, ainsi que nous la transposons dans la métaphore digestive, Nguyễn Thi poursuit résolument un objectif de digestion : il ne s'agit pas de tenter de reproduire un vécu à l'identique - d'en restituer l'archive à travers l'œuvre - car c'est un « mouvement d'aller sans retour³⁴ », continu, à l'opposé d'un vomissement qui interrompt le processus par le sursaut d'un aller-retour. Métaphoriquement, le parcours performatif au sein de l'espace de l'installation peut être associé au parcours du bol alimentaire au sein de l'appareil digestif. L'artiste invite les spectateurs à l'accompagner dans un parcours digestif où elle digère peu à peu le corps symbolique du père, matérialisé par le tas d'enveloppes du départ. C'est une forme d'anthropophagie virtuelle qui donne à l'œuvre une dimension rituelle. Les vivants se réapproprient la puissance de dévoration attribuée à la mort, ils la digèrent, en même temps que le défunt est présenté comme celui qui ne digère plus mais dont *l'enveloppe* corporelle se laisse digérer jusqu'à créer de nouveaux souvenirs. Les places de digérant et digéré s'échangent dans une forme de relais qui met en acte la participation de chacun au cycle de la vie. Car ce que résout également Nguyễn Thi à travers *Disparitions*, c'est la disruption provoquée par un choc émotionnel : le constat d'une soustraction opérée sur le corps de son père, au cours de la crémation ; le passage du poids du corps d'un homme à celui d'une urne funéraire. L'artiste propose une réponse poétique à la question de cette disparition en détaillant, étape par étape, des actions symboliques qui font tour à tour apparaître et disparaître des représentations poétiques du père et qui aboutissent à un petit tas d'enveloppes au poids dérisoire.

34 K. I. Nguyễn Thi, « Entretien du 15 février 2018 avec Kim Ian Nguyễn Thi », Propos recueillis par J. Daillère (Annexe 5).

Ces deux œuvres permettent d'approfondir la notion de rumination en mettant l'accent sur de nouveaux aspects. Au lieu de passer d'une forme artistique à une autre, d'une œuvre à une autre, pour digérer un même questionnement (Bauchau), Payen et Nguyễn Thi restent à l'intérieur d'une même œuvre : Payen renouvelle à chaque fois la matière (les mots) qu'elle tire du matériau (la langue) tandis que Nguyễn Thi transforme petit à petit une même matière (les images) par soustraction et addition. Dans ces œuvres, la différence entre ressassement et rumination est franche, du fait des flagrantes transformations qu'elles induisent, mais la frontière est parfois ténue et dépend principalement du point de vue de l'artiste et du spectateur, de son attention, et donc des intentions qui la conditionnent.

Après avoir mieux défini et illustré le processus digestivo-poïétique comme une digestion-rumination, nous abordons une conséquence logique de son organicité. Il s'agit, métaphoriquement, de l'épuisement nutritif de l'aliment qui, à force d'être digéré, transformé, assimilé, se voit dépourvu de tous les nutriments qu'il était destiné à fournir et précipite la fin du processus. Cela s'accompagne de la production d'excréments et donc de la défécation ou excrétion. Comme tout processus organique, la digestion produit des déchets. Les brouillons (au sens de Féral, « *drafts* ») recouvrent une vaste catégorie de documents qui, dès leur conception, sont généralement envisagés comme seulement préliminaires à l'œuvre. Ils sont donc destinés à être traités par ce que nous définissons comme un processus d'évacuation qui, s'il est freiné, conduit à la *réretention*. Leur forme physique, qu'il s'agisse de cahiers, de papiers, de prototypes, de vidéos ou encore de sons, permet de garder trace pour soi et de communiquer aux autres des idées, des signes destinés principalement à participer au processus digestivo-poïétique en cours. Il peut s'agir d'éléments directement importés d'un autre support, comme par exemple des visuels en lien avec le travail de création, rassemblés dans le cadre d'une recherche iconographique. Métaphoriquement, les formes physiques de ce que Féral regroupe sous le terme de brouillons fonctionnent alors comme les fibres alimentaires : elles ne sont pas digérées mais véhiculent des nutriments et facilitent le transit intestinal. Le fait de réaliser des brouillons en toute conscience, en sachant qu'ils ne participeront pas physiquement à l'œuvre, qu'ils ne seront pas *mis en scène*, permet de ne pas trop s'attacher affectivement à certaines idées, de les formuler d'emblée comme provisoires, comme préliminaires à ce qui sera ensuite expérimenté ou réalisé pendant un temps de répétition. L'évacuation en est d'autant plus aisée et favorise ainsi la fluidité du processus digestivo-poïétique.

Il peut cependant arriver que ces documents, ces brouillons, ne soient pas évacués en amont de la représentation et que leur présence sur scène parasite la réalisation de l'œuvre scénique du point de vue des artistes et des spectateurs. Si les spectateurs ont aussi l'opportunité d'évacuer eux-mêmes, notamment par le choix de porter ou non leur attention sur tel ou tel élément perçu, ils

peuvent aussi être sujets, comme les artistes, à la rétention. Évacuation et rétention peuvent participer à l'analyse des modes de relation à l'œuvre scénique. Par exemple, nous pouvons définir théoriquement deux modes de création opposés pour résoudre cette problématique, entre des créateurs qui sont traversés par une multitude d'idées fulgurantes (en lien avec des signes perçus) et les trient dans un second temps pour n'en retenir que quelques unes (importante évacuation), et des créateurs qui créent à partir d'un petit nombre d'idées qu'ils développent intensément pour en tirer toute la richesse de l'œuvre à venir (faible évacuation).

Paradoxalement, il arrive cependant que la rétention, en plus de ne pas gêner le processus digestivo-poïétique, puisse même l'activer en sens inverse. Métaphoriquement, il s'agit de redonner à l'intestin les excréments à digérer, comme dans le spectacle *Le monde renversé* du collectif Marthe. Cette œuvre scénique retrace l'historique de l'exploitation du corps féminin au service du capitalisme, du Moyen Âge jusqu'à nos jours, et la manière dont ce phénomène a été systématiquement occulté, voire plébiscité, par les « grands hommes » de chaque époque. Les quatre auteures-comédiennes commencent leur spectacle à la manière d'une conférence puis basculent rapidement dans une forme hybride où se succèdent de courtes scènes de fiction dans lesquelles Marthe, figure de la femme au fil des siècles, alternativement jouée par chacune des interprètes, est confrontée aux différentes situations qui illustrent le propos, de la chasse aux sorcières jusqu'à la maltraitance gynécologique.

Différentes formes de brouillons, produits au fil du processus de création, sont exposés sur la scène comme des affichettes reproduisant des images extraites de leurs recherches iconographiques ou un panneau reprenant le plan qui a servi à organiser les différentes scènes au fil des répétitions. Au-delà des traces matérielles, le procédé du théâtre dans le théâtre permet de mettre en scène des discussions qu'ont eues les quatre auteures-comédiennes au moment de l'écriture scénique. C'est métaphoriquement leurs propres excréments auto-produits qui font office d'aliment. Par ailleurs, à différentes reprises, des traces produites pendant le temps de la représentation ne sont pas évacuées du plateau mais conservés d'une scène à l'autre. À travers l'analyse de trois exemples (un costume, un accessoire et l'identité du personnage principal), nous décrivons le passage, pour les signes véhiculés par ces éléments *retenus*, du statut iconique au statut symbolique, permettant ainsi leur traitement digestivo-poïétique (la digestion de l'excrément). Si l'appareil digestivo-poïétique mis en place dans *Le Monde renversé* est capable de réintégrer dans son processus ce qui aurait logiquement dû en être évacué, c'est parce qu'il ne cesse pas de se reconfigurer et de se renverser comme un sablier. Ce qui, par dissonance, s'était dédoublé en créant deux espaces de perception distincts, est redéfini pour résonner harmonieusement au niveau de la signifiante. Enfin, de nombreux éléments sont, après

usage, soigneusement entreposées à un endroit précis de la scène, que les interprètes disent « sanctuarisé », dans une démarche quasi muséale qui renvoie à la fois au lien paradoxal qu'entretiennent la sainteté et la souillure dans l'imaginaire collectif et à la figure de la sorcière, centrale dans le spectacle.

Au niveau du code organisateur, il s'agit de mettre en acte l'affirmation que ce qui a été fait (les faits passés ou l'excrément, ici la condition de la femme dans l'histoire) peut être défait et refait : c'est un décodage pour un réencodage. Le collectif Marthe met en scène les aller-retours d'un trajet digestif inversé : ce qui devrait être évacué est retenu sur scène pour être ensuite digéré ; les brouillons et les traces du processus digestivo-poïétique sont des sortants qui deviennent des entrants. C'est ainsi toute l'histoire de la femme qui, une fois *mise en pièce*, est reconstruite pour être repensée, réévaluée collectivement en direct. Au plateau, les quatre interprètes s'emparent décidément bien du mythe des sorcières pour lever le mauvais sort fait aux femmes puisque métaphoriquement, plutôt que d'évacuer des excréments, elles nous proposent de les faire remonter jusque dans l'appareil digestif pour les digérer à nouveau : dans ce *Monde renversé*, la rumination passe par la bouche d'en bas.

Le travail de Claude Régy nous permet ensuite d'envisager la tentative d'une digestion pure, sans production d'excréments. Métaphoriquement, mais peut-être aussi littéralement, dans une démarche théâtrale qui ne cache pas ses ambitions spirituelles - quitte à être pris pour un mystique - Claude Régy propose aux spectateurs de digérer l'idée de leur propre mort en mettant leur corps et leur esprit au diapason de l'état créateur de l'auteur du texte théâtral. Régy repense les rapports du corps et de l'esprit dans une organicité que nous relient à notre réflexion sur la pulsion et l'irruption organique d'un représentant psychique, d'un incréé, au moment du saisissement créateur théorisé par Anzieu. Il veut emmener acteurs et spectateurs à rebours de l'acte de création de l'auteur, juste avant cette incursion du corps dans l'esprit, et donc avant la « mort » de l'incréé à l'entière de ses possibilités d'être, avant la création et l'incorporation du code organisateur dans le corps de l'œuvre écrite. Cela équivaut à revenir en amont d'une digestion originelle, au seuil de la première « mort créatrice ». Sans en passer par une extériorité matérielle, il s'agit de faire passer d'une intériorité à une autre, à travers l'acte théâtral, une force imperceptible qui va s'inscrire durablement dans l'esprit et le corps des spectateurs. Cette force, puisée dans un retour en amont de l'écriture textuelle, va leur permettre d'entreprendre l'écriture de leur propre texte spectaculaire à la manière de l'auteur. Ils produiront ainsi des traces de l'imperceptible, censées être assez floues pour échapper à toute interprétation définitive qui marquerait la fin du processus digestivo-poïétique et donc la production d'un reste à évacuer. Autrement dit, l'aliment textuel, dédigéré par le geste théâtral, est changé en

nutriment infini. Il fait alors l'objet d'une digestion pure, sans fin, et donc sans production d'excrément. Le spectacle mort continue de vivre dans un ensemble de traces mnésiques, un souvenir qui n'en finit plus de lui redonner forme, vie.

La démarche de Régy, qui consiste à créer à partir de l'imperceptible de la mort et de la vie, revient métaphoriquement à se nourrir de l'immangeable, au sens où le nutriment pur serait immangeable car situé dans un lieu et temps où il n'est pas encore *incorporé* à l'aliment (qui lui seul est mangeable). C'est ainsi qu'il s'affranchit des problématiques de rétention et d'évacuation que nous avons évoquées avec le collectif Marthe : il ne travaille pas sur la trace de ce qui est perçu mais sur la trace de ce qui n'a *pas* été perçu ; non pas la trace du texte et de sa lecture (où la mort rejoint l'excrément) mais la trace de l'inconscient qui l'a créé, « cette part d'inconscient déposée dans l'écrit³⁵ ».

Pour se faire, et c'est ce que nous illustrons en faisant référence à ses deux mises en scène de la pièce de théâtre *Intérieur*, de Maurice Maeterlinck en 1985 et 2013, Régy exige des spectateurs un travail de même nature que celui des acteurs : le retour à l'état d'esprit et de corps qui a été celui de l'auteur au moment de l'écriture. C'est la poursuite de cet objectif qui explique la construction de ses mises en scène autour du rapport scène-salle, la dématérialisation de l'espace théâtral par la scénographie et la lumière (construction d'un espace mental) et le recours au ralenti du mouvement et de la parole. Au contraire de l'irruption qui est une dynamique centrifuge par rapport à l'œuvre scénique, Régy travaille à la configuration d'un appareil digestivo-poétique générant une « dynamique centripète³⁶ », ce que nous retrouvons également chez Antonin Artaud.

Il serait bien difficile de cartographier l'ensemble des usages, multiples et parfois contradictoires, qu'Artaud a pu faire des mots relatifs à la digestion et à la description du processus créateur. Au sein de ces fluctuations, nous proposons cependant quelques correspondances en partant de ce qu'Artaud nomme « chair ». Nous abordons ainsi la relation de continuité qu'il établit entre corps et pensée, notamment au sujet de l'acte créateur. Nous retrouvons l'idée d'une irruption primordiale. Mais contrairement à Anzieu, Artaud ne semble pas concevoir l'existence d'un incréé qui serait *en demande* d'être créé ; le plus souvent, ce n'est pas la chair qui se presse aux portes de la conscience pour être interprétée, c'est la pensée qui surgit dans la chair à travers un réseau de nerfs pour libérer ou subtiliser sa force, l'aspirer, et la re-jeter dans sa forme la plus pure possible au sein de l'écriture. Mais ce « vol » n'est pas sans conséquence : il érode l'interface entre l'esprit de la chair et la pensée, la membrane sur laquelle s'inscrit en palimpseste un processus de symbolisation

35 C. Régy, *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 46.

36 Chantal Guinebault-Szlamowicz, « À la recherche de l'espace mental », dans M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy*, Paris, CNRS Éditions - coll. « Arts du spectacle / Les voix de la création théâtrale » n° 23, 2008, p. 51.

qu'Artaud cherche donc sans cesse à avorter, tant il coûte « chair ». C'est ainsi que Camille Dumoulié analyse le dilemme d'Artaud qui ne peut pas s'empêcher d'écrire et donc d'altérer cette membrane. Artaud n'est pas seul à puiser dans sa chair. Il est hanté par une sorte de double : l'être, trop lâche pour se construire un corps, passe par la pensée d'Artaud et dévore sa chair ou ce que lui, pour écrire, entreprend d'en retirer. Cette (dé)possession est dénoncée comme une digestion agressive dont il est la victime. L'être digère la pulsion, lui donne une forme finie, la transforme en concept. Cette tyrannie digestive est aussi celle du corps organique, fini, où chaque organe est asservi à une fonction bien déterminée, à l'image de la société bourgeoise : Artaud lui oppose le rêve d'un corps infini, le « corps sans organes » d'un homme libéré.

La question de l'excrétion est un thème qui revient constamment dans les écrits d'Artaud. L'anus, orifice asexué, est mis en avant avec une grande insistance, jusqu'à effacer la génitalité du corps. Il permet à Artaud de dessiner l'image d'un être humain complet, non castré par la différence des sexes, et donc réconcilié avec l'infini des possibles de la chair. Selon Guy Rosolato, l'intérêt d'Artaud pour l'excrétion s'explique du fait d'une « théorie digestive de la grossesse et de l'accouchement³⁷ ». Voilà comment le tube digestif est réhabilité aux yeux d'Artaud : il va pouvoir répondre à son fantasme d'auto-engendrement (par l'anus). Cela s'explique aussi du fait que l'excrément n'est pas considéré comme un déchet du processus digestif mais comme le résultat du *catabolisme corporel*, l'expulsion des parties mortes du propre corps d'Artaud. Cela éclaire les déclarations par lesquelles il associe son « moi » et son œuvre à un excrément. Cela correspond aussi à l'économie de l'anorexie sainte : ni ingurgitation d'aliments, ni expulsion d'excréments. Dans « une tentative mystique³⁸ » qui définit son théâtre, Artaud cherche le salut dans un jeûne qui n'est autre qu'une autophagie (Rosolato). Dès lors, l'excrément (mort) apparaît comme la preuve d'une naissance avortée, et donc la réussite de l'acte de création tel que le conçoit Artaud.

D'autre part, l'excrément est ce qui marque et est marqué par la frontière séparant le dedans et le dehors du corps, tout comme sont séparés non-être et être, son et image. L'excrément porte en lui le sceau de la séparation du moment où il a été expulsé. D'où l'enjeu de sa rétention, à l'intérieur comme à l'extérieur. L'expulsion anale s'accompagne automatiquement de l'angoisse d'une perte et d'un effondrement identitaire, ce que nous illustrons par l'étude de *Paul les Oiseaux ou La Place de l'Amour*. Artaud semble chercher l'impossible entre-deux, une rétention à mi-parcours, dans l'oblitération même de la membrane, dans l'étranglement du sphincter. L'œuvre-excrément, qui nécessite d'être évacuée pour être au monde, est suspendue dans l'ici et maintenant de la séparation en cours, dans un inachèvement formel qui tente de mettre au jour l'infini de la Chair jusqu'à la fin

37 G. Rosolato, « L'expulsion », *Obliques*, n° 10-11 : « Artaud », 1976 p. 45.

38 A. Artaud, « Manifeste pour un théâtre avorté », dans *Artaud. Œuvres*, Édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard – coll. « Quarto », 2004, p. 233 (« Le théâtre Alfred Jarry 1926-1927 »).

de la représentation. Entre évacuation et rétention, l'œuvre scénique est ce spectacle *vivant* qui meurt dès qu'il est terminé, à moins de vivre dans le souvenir d'une mémoire qui, le recréant (le digérant encore), continue de lui donner vie jusqu'au moment de l'oubli.

Comme pour tout, en termes de digestion, l'absolu n'existe pas ; au théâtre non plus. Toute œuvre scénique a sa part d'irruption, de digestion-rumination, de rétention et d'évacuation, de par ses caractéristiques propres et aussi du fait de la subjectivité des artistes et des spectateurs qui participent à sa réalisation. Dans la continuité de notre travail, il semble possible de définir différents critères en lien avec l'histoire personnelle, l'ancrage culturel, l'âge et les expériences artistiques et spectatorielles antérieures, pour dresser le profil de spectateurs plus ou moins disposés à entrer dans une dynamique d'irruption, de digestion mais aussi de rétention, en lien avec une œuvre scénique particulière. Mais encore faudrait-il considérer de manière distincte la question du goût et celle des capacités digestivo-poïétiques.

Si l'irruption, par effet de choc, peut être bénéfique pour aboutir à certaines prises de conscience, si elle peut même participer positivement à une dynamique de digestion par effet de soupape (une sorte d'éructation qui n'irait pas jusqu'au vomissement), la métaphore digestive nous rappelle cependant que le vomissement n'est pas une solution viable sur la durée et que notre appareil digestivo-poïétique a besoin, régulièrement, d'en passer par l'effort digestif pour continuer de se renforcer et de croître.

En tant qu'artiste ou en tant que spectateur, à travers notre choix de participer à la réalisation d'une œuvre scénique particulière, dans la recherche d'un rapport qui mêle, en proportions variables, identité et altérité, chacun affirme aussi sa volonté d'entretenir un rapport particulier avec l'autre et avec le monde. De l'irruption fusionnelle qui peut mener à la glorification ou au rejet des artistes et de ce qu'ils présentent sur scène, jusqu'à la digestion qui invite au lâcher-prise et à l'émancipation par l'imaginaire, ce sont différents choix de société qui sont ainsi préfigurés.

Par notre étude des processus de création et réception d'une œuvre scénique à travers la métaphore digestive, nous ouvrons à une approche diététique du théâtre au niveau poétique et éthique.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus des œuvres.....	29
1.1. ARTAUD, Antonin.....	29
1.2. BAUCHAU, Henry.....	29
a) Œuvres principales.....	29
b) Œuvres connexes.....	29
1.3. Collectif Marthe.....	29
1.4. GARCIA, Rodrigo.....	30
1.5. HARMS, Daniil.....	30
1.6. LIDDELL, Angélica.....	30
a) Œuvres principales.....	30
b) Œuvres connexes.....	30
1.7. NGUÊN THI, Kim lan.....	30
1.8. ORLIN, Robyn.....	30
a) Œuvre principale.....	30
b) Œuvres connexes.....	30
1.9. PAYEN, Marie.....	31
1.10. RÉGY, Claude.....	31
a) Œuvres principales.....	31
b) Œuvre connexe.....	31
2. Ouvrages et articles critiques sur les œuvres.....	31
2.1. ARTAUD, Antonin.....	31
2.2. BAUCHAU, Henry.....	31
2.3. GARCIA, Rodrigo.....	32
2.4. LIDDELL, Angélica.....	32
2.5. ORLIN, Robyn.....	33
2.6. RÉGY Claude.....	33
3. Presse, entretiens non publiés sous forme d'ouvrages et autres documents liés au corpus...33	
3.1. BAILEY, Brett.....	33
a) Revue de presse d'Exhibit B.....	33
3.2. BAUCHAU, Henry.....	34
3.3. COLLECTIF MARTHE.....	34
a) Revue de presse du Monde Reversé.....	34

b)Autres documents.....	34
3.4.GARCIA, Rodrigo.....	34
3.5.LIDDELL, Angélica.....	35
a)Revue de presse de Tout le ciel.....	35
b)Autres documents.....	36
3.6.NGUYÊN THI, Kim lan.....	37
3.7.ORLIN, Robyn.....	37
a)Revue de presse de Oh Louis.....	37
b)Autres documents.....	38
3.8.PAYEN, Marie.....	38
a)Revue de presse de JeBrûle.....	38
b)Autres documents.....	38
3.9.RÉGY, Claude.....	39
a)Revue de presse d'Intérieur (version 2013).....	39
b)Autres documents.....	39
4.Autres œuvres artistiques.....	39
4.1.Œuvres théâtrales et littéraires.....	39
4.2.Œuvres cinématographiques, audiovisuelles et autres.....	40
5.Théories théâtrales et histoire du théâtre.....	41
6.Ouvrages et articles de critique générale.....	44
6.1.arts non théâtraux, philosophie, psychanalyse et autres sciences humaines.....	44
6.2.Histoire et anthropologie sur le thème de l'alimentation.....	49
7.Autres ouvrages, dont références médicales.....	49
8.Travaux universitaires.....	49
9.Dictionnaires.....	50
10.Documents multimédia.....	50
11.Autres documents.....	50
11.1.Conférences.....	50
11.2.Presse.....	51
11.3.Programmes de salle, dossiers de presse et autres documents.....	51
12.Sitographie.....	52

1. CORPUS DES ŒUVRES

1.1. ARTAUD, Antonin

ARTAUD, Antonin, *Correspondance avec Jacques Rivière*, dans *Artaud. Œuvres*, Édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Paris, Gallimard – coll. « Quarto », 2004.

ARTAUD, Antonin, *Fragment d'un journal d'enfer*, *ibid.*

ARTAUD, Antonin, *L'Art et la Mort*, *ibid.*

ARTAUD, Antonin, *Le pèse-nerfs*, *ibid.*

ARTAUD, Antonin, *L'ombilic des limbes*, *ibid.*

ARTAUD, Antonin, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, suivi de *Le Théâtre de la Cruauté*, *ibid.*

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard – coll. « Folio essais », [1964], 2011.

NB : Nous ne listons ici que les principales œuvres étudiées. Tous les autres textes isolés ou issus de la correspondance sont issus de *Artaud. Œuvres, op. cit.*

1.2. BAUCHAU, Henry

a) Œuvres principales

BAUCHAU, Henry, *Cédipe sur la route*, Arles, Actes Sud, 1990.

BAUCHAU, Henry, *La Reine en amont* dans *Théâtre complet*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2001.

b) Œuvres connexes

BAUCHAU, Henry, *L'Écriture et la Circonstance*, Louvain-la-Neuve, Chaire de poétique de l'Université Catholique de Louvain, 1988.

BAUCHAU, Henry, *Journal d'Antigone (1989-1997)*, Arles, Actes Sud, 1999.

BAUCHAU, Henry, *Prométhée enchaîné*, dans *Théâtre complet*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2001.

BAUCHAU, Henry, *La Déchirure*, Arles, Actes Sud, 2003 [1^{ère} éd. Gallimard, 1966].

BAUCHAU, Henry, *L'Enfant Bleu*, Arles, Actes Sud, 2004.

BAUCHAU, Henry, *L'Enfant rieur*, Arles, Actes Sud, 2011.

BAUCHAU, Henry, *Dernier Journal (2006-2012)*, Arles, Actes Sud, 2015.

PELLET, Éric et Benoît Weiler (adaptation et mise en scène), *La Reine en amont*, à partir du texte de H. Bauchau, Théâtre de l'Estrade, 2007. Présentation et extraits vidéo sur le site Internet de la compagnie, [En ligne, consulté le 2 juin 2018], <http://theatrestrade.wixsite.com/estrade/la-reine-en-amont>.

PELLET, Éric et Benoît Weiler (adaptation et mise en scène), *Ceinte*, à partir de *La Reine en amont* de H. Bauchau, Théâtre de l'Estrade, 2013. Présentation et extraits vidéo sur le site Internet de la compagnie, [En ligne, consulté le 2 juin 2018], <http://theatrestrade.wixsite.com/estrade/ceinte>.

1.3. Collectif Marthe

« Collectif Marthe » (texte et mise en scène), *Le Monde renversé*, Représentation du 18 janvier 2018 au Théâtre de la Cité Internationale à Paris, dans le cadre du dispositif Cluster / Événement Prémisses. (Le collectif Marthe est composé de Clara Bonnet, Marie-Ange Gagnaux, Aurélia

Lüscher et Itto Mehdaoui, associées au dramaturge Guillaume Cayet ; le texte n'a pas été édité).

1.4. GARCIA, Rodrigo

GARCÍA, Rodrigo (texte et mise en scène), *Agamemnon. À mon retour du supermarché, j'ai flanqué une raclée à mon fils (Volvi del supermercado y le di una paliza a mi hijo)*, Spectacle créé en septembre 2003 à l'occasion du Festival Orestyadi de Gibellina (Italie).

GARCÍA, Rodrigo, *Agamemnon. À mon retour du supermarché, j'ai flanqué une raclée à mon fils*, Trad. de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2004.

1.5. HARMS, Daniil

HARMS, Daniil, *Écrits*, Trad. du russe par Jean-Philippe Jaccard, Paris, Christian Bourgeois, 1993.

1.6. LIDDELL, Angélica

a) Œuvres principales

LIDDELL, Angélica (texte et mise en scène), *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, (Titre original *Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy)*). Représentation au Théâtre de l'Odéon à Paris en novembre 2013. Spectacle créé le 9 mai 2013 au Wiener Festwochen, Vienne (Autriche).

LIDDELL, Angélica, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, Trad. de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

b) Œuvres connexes

LIDDELL, Angélica, *Via lucis*, Trad. de l'espagnol par Christilla Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs/Madrid, Editorial Continta Me tienes, 2015.

LIDDELL, Angélica, *Et les poissons partirent combattre les hommes*, Trad. de l'espagnol par Christilla Vasserot, Éd. Théâtrales, Montreuil-sous-Bois, 2008 [Titre original *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Bilbao (Espagne), Artez, 2003].

1.7. NGUËN THI, Kim lan

NGUYÊN THI, Kim lan, *Disparitions*, Performance du 15 novembre 2017 au Théâtre de Vanves. Installation-performative créée le 3 octobre 2016 à Anis Gras, le lieu de l'autre.

1.8. ORLIN, Robyn

a) Œuvre principale

ORLIN, Robyn (mise en scène et chorégraphie), *Oh Louis... We move from the ballroom to hell while we have to tell ourselves stories at night so that we can sleep...*, Représentation du 19 décembre 2017 au Théâtre de la Cité Internationale à Paris, dans le cadre d'une programmation hors les murs du Théâtre de la Ville.

b) Œuvres connexes

ORLIN, Robyn, *Beautés cachées, sales histoires* [Vidéo], Coprod. Institut national de l'audiovisuel INA et Arte en France, 2005, 26 min.

1.9. PAYEN, Marie

PAYEN, Marie (texte et mise en scène), *JeBrûle*, Représentation du 9 octobre 2015 au Théâtre-Studio d'Alfortville. Spectacle créé en janvier 2014 au Théâtre de Vanves.

PAYEN, Marie, « *JeBrûle*, Retranscription de l'improvisation du 15 mars 2014 au Théâtre de la Chapelle Saint-Louis de Rouen » [Document Word], transmis par M. Payen le 14 mai 2018.

1.10. RÉGY, Claude

a) Œuvres principales

RÉGY, Claude (mise en scène), *Intérieur*, d'après le texte de Maurice Maeterlinck traduit en japonais par Yoshiji Yokoyama, Représentation du jeudi 24 juillet 2014, salle de Montfavet, dans le cadre de sa programmation au 68^{ème} Festival d'Avignon. Spectacle créé en juin 2013 au Japon.

RÉGY, Claude (mise en scène), *Intérieur*, 1985.

b) Œuvre connexe

MAETERLINCK, Maurice, *Intérieur*, dans *Œuvres II. Théâtre*, t. 1, Bruxelles, Complex, 1999.

2. OUVRAGES ET ARTICLES CRITIQUES SUR LES ŒUVRES

2.1. ARTAUD, Antonin

DUMOULIÉ, Camille, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996.

GROSSMAN, Évelyne, *Artaud, "l'aliéné authentique"*, Tours, Farrago/Léo Scheer, 2003.

KRISTEVA, Julia, *Polylogue*, Paris, Seuil – coll. « Tel quel », 1977.

PASI, Carlo, « La force de la faim », dans Olivier Penot-Lacassagne (dir.), *Modernités d'Antonin Artaud*, Paris-Caen, Minard - coll. « La Revue des Lettres Modernes », 2000, p. 179-191.

ROSOLATO Guy, « L'expulsion », *Obliques*, n°10-11 : « Artaud », 1976, p. 41-50.

2.2. BAUCHAU, Henry

BARTHOLOMÉE, Pierre, « Bauchau en scène et en musique. Roman, livret, opéra : sources invention, écriture, récritures », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 7 : « Henry Bauchau en scène », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2015, p. 237-244.

BOZEDEAN, Corina, « Henry Bauchau et "le psychodrame" », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 6 : « Aux sources de la création poétique », Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2014, p. 193-205.

BOZEDEAN, Corina, *Henry Bauchau. Une poétique du minéral*, Paris, Honoré Champion, 2017.

CHEVASSUS, Valérie, « Henry Bauchau entre psychanalyse et écriture : prêter l'oreille à la parole intérieure », dans Pierre Halen et al. (éd.), *Henry Bauchau, une poétique de l'espérance. Actes du colloque International de Metz (6-8 novembre 2002)*, Berne, Peter Lang - coll. « Recherches en littérature et spiritualité », vol. 7, 2004, p. 115-130.

CRISAN, Sorin, « Le théâtre de Bauchau – langue ou langage ? *La reine en amont* ou la psychanalyse en miettes », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 8 : « La langue d'Henry Bauchau », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2016-1017, p. 179-192.

- LAMBERT, Jérémie, « L'écriture en chantier. Les projets dramaturgiques d'Henry Bauchau (1950-1970) », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 7 : « Henry Bauchau en scène », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2015, p. 141-160.
- LAMBERT, Jérémie et Myriam Watthee-Delmotte, « Liste des mises en scène et en voix des œuvres d'Henry Bauchau », *ibid.*, p. 251-261.
- MAYAUX, Catherine, « L'archive, devenir et avenir de l'œuvre d'Henry Bauchau ? », *ibid.*, p. 245-249.
- É. Pellet, « Le rêve, les bribes et le reste. De La Reine en amont à Ceinte », *ibid.*, p. 99-121.
- SAMAMA, Guy, « Témoignage : Henry Bauchau aux sources de la création poétique. Éveil au poème, don du rêve. », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 6 : « Aux sources de la création poétique », Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2014, p. 249-263.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, « Henry Bauchau et le Théâtre des Osses », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 3 : « L'ancrage suisse », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 126-136.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, *Henry Bauchau : Sous l'éclat de la Sibylle*, Arles, Actes Sud, 2013.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, « L'affleurement d'un mythe personnel chez Henry Bauchau », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 5 : « Le temps du créateur – Volume du Centenaire de la naissance de l'écrivain », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2013, p. 151-166.
- WATTHEE-DELMOTTE, Myriam, « Le théâtre empêché d'Henry Bauchau », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 7 : « Henry Bauchau en scène », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2015, p. 123-139.
- WILLEMART, Philippe, « Le temps de l'imaginaire et le temps de l'écriture », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 5 : « Le temps du créateur – Volume du Centenaire de la naissance de l'écrivain », Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2013, p. 129-139.

2.3. GARCIA, Rodrigo

- BOST, Bernadette, « Le théâtre de Rodrigo Garcia : un autoportrait à la dynamite », *Recherches & Travaux*, n° 75, 2009, p. 103-110.
- PAPALEXIOU, Eleni, *Le théâtre politique de Rodrigo García*, Contribution à la Journée d'études « Théâtre et politique (XVIIe-XXIe) », actualisée en octobre 2009, Publiée le 25 juin 2011 sur le site de l'Université Paris IV Sorbonne – CRHT, [En ligne, consulté le 15 janvier 2016],
http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/CRHT_Eleni_Papalexiou_Le_theatre_politique_de_Rodrigo_Garcia-2.pdf.
- TACKELS, Bruno, *Rodrigo García. Écrivains de plateau IV*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs – coll. « Du désavantage du vent », 2007.

2.4. LIDDELL, Angélica

- AMO SÁNCHEZ, Antonia, « Angélica Liddell : "Les blessures disent la vérité" », dans Christiane Page (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme. Esthétiques de la résistance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes – coll. « Le spectaculaire », 2012, p. 201-214.

LIDDELL, Angélica, *De la représentation de soi à l'exposition de soi*, Entretien réalisé par Laure Adler, Version française par Yves Caron, avec la coll. d'Antonia Amo Sánchez et Nachou Galera, Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2017.

2.5. ORLIN, Robyn

HESPEL, Olivier, *Robyn Orlin. Fantaisiste rebelle*, Toulouse/Pantin, L'Attribut – coll. « Empreintes »/Centre national de la danse – coll. « Parcours d'artistes », 2007.

2.6. RÉGY Claude

GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal, « À la recherche de l'espace mental », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy*, Paris, CNRS Éditions - coll. « Arts du spectacle / Les voix de la création théâtrale » n° 23, 2008, p. 24-51.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (dir.), *Claude Régy*, *ibid.*, p. 15-19.

RÉGY, Claude, *Espaces perdus*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1998 [1^{ère} éd., Plon, 1991]/

RÉGY, Claude, *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999.

RÉGY, Claude, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.

RÉGY, Claude, « La mort créatrice », dans *Mises en Scène du monde*, ouvrage collectif, actes du Colloque International de Rennes du 4 au 6 novembre 2004, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 307-328.

RÉGY, Claude, « Les états latents du réel », Conférence prononcée le 17 novembre 2003, dans Françoise Hériter et al., *Le corps, le sens. Centre Roland Barthes*, Paris, Seuil – coll. « Fiction & Cie », 2007, p. 163-175.

RÉGY, Claude, *Au-delà des larmes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

RÉGY, Claude, « Déconstruction », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy*, Paris, CNRS Éditions - coll. « Arts du spectacle / Les voix de la création théâtrale » n° 23, 2008, p. 15-19.

RÉGY, Claude, *Dans le désordre*, Propos provoqués et recueillis par Stéphane Lambert, Arles, Actes Sud – coll. « Le Temps du théâtre », 2011.

3. PRESSE, ENTRETIENS NON PUBLIÉS SOUS FORME D'OUVRAGES ET AUTRES DOCUMENTS LIÉS AU CORPUS

3.1. BAILEY, Brett

a) *Revue de presse d'Exhibit B*

BOUCHEZ, Emmanuelle, « Polémique. “Exhibit B”, histoire d'une exposition anticoloniale... taxée de racisme », Publié sur le site Internet de *Télérama* le 26 novembre 2014, [En ligne, consulté le 11 janvier 2018], <http://www.telerama.fr/scenes/exhibit-b-histoire-d-une-exposition-anticoloniale-taxee-de-racisme,119806.php>.

GAY, Amandine, « “Exhibit B” : Oui, un spectacle qui se veut antiraciste peut être raciste », Publié sur le site Internet de *Slate* le 29 novembre 2014, [En ligne, consulté le 11 janvier 2018], <http://www.slate.fr/story/95219/exhibit-b-raciste>.

MAIRE, Marc, « La Passion, noire et animiste, selon Brett Bailey. Une expérience et une reconnaissance critique d'Exhibit B », *Cahiers d'Études africaines*, n° 223, 2016, p. 607-635.

O'MAHONY, John, « Edinburgh's most controversial show: Exhibit B, a human zoo », Publié sur le site Internet de *The Guardian* le 11 août 2014, [En ligne, consulté le 11 janvier 2018], <https://www.theguardian.com/stage/2014/aug/11/-sp-exhibit-b-human-zoo-edinburgh-festivals-most-controversial>.

3.2. BAUCHAU, Henry

BAUCHAU, Henry, « L'écriture est liée à la vie, aux mouvements de la vie », Entretien avec Henry Bauchau (s.a.), *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, n° 61, 2005/3, p. 75-82.

SALLIN, Gisèle, « Gisèle Sallin et Henry Bauchau. Histoire d'une rencontre artistique », juin 2009, dossier de presse de Clios le bandit, Centre dramatique fribourgeois, Théâtre des Osses, 13 novembre-7 décembre 2008, cité dans M. Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau et le Théâtre des Osses », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 3 : « L'ancrage suisse », *op. cit.*, p. 129.

3.3. COLLECTIF MARTHE

a) Revue de presse du Monde Reversé

THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Collectif Marthe : quatre sorcières bien givrées », Publié le 16 janvier 2018 sur le site Internet de *Mediapart* / « Balagan, le blog de Jean-Pierre Thibaudat », [En ligne, consulté le 20 février 2018], <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/150118/collectif-marthe-quatre-sorcieres-bien-givrees>.

b) Autres documents

« Dossier de presse. Le Monde renversé », Dossier de presse (et programme de salle) des représentations au Théâtre de la Cité Internationale à Paris du 11 au 25 janvier 2018, p. 4, [En ligne, consulté le 16 février 2018], http://www.theatredelacite.com/media/tci/151659-dp_le-monde-renverse.pdf.

3.4. GARCIA, Rodrigo

GARCÍA, Rodrigo, « After Sun - À propos du spectacle », Publié sur le site Internet de *Théâtre-contemporain.net*, à l'occasion des représentation d'*After Sun* en France en 2002-2003, [En ligne, consulté le 17 janvier 2016], <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/After-sun/ensavoirplus/>.

GARCÍA, Rodrigo, s.t., Propos recueillis par Irène Filiberti en février 2007, Programme de salle des représentations d'*Approche de l'idée de méfiance* ayant eu lieu au Cloître des Célestins, du 22 au 25 juillet 2007 lors du 61^{ème} Festival d'Avignon, p. 4 [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2007/approche-de-l-idee-de-mefiance>.

GARCÍA, Rodrigo, « Dossier de presse. R. García », Propos recueillis par Charlotte Lagrange, Trad. de l'espagnol par Christilla Vasserot, Dossier de presse du 39^{ème} Festival d'Automne à Paris, 2010, [En ligne, consulté le 27 mars 2016], <https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/1446/rodrigogarcia.pdf>.

GARCÍA, Rodrigo, « Dossier de presse Golgota picnic », Propos recueillis par Christilla Vasserot pour le Festival d'Automne, Dossier de presse du Théâtre du Rond-Point, 2011, p. 6, [En ligne, consulté le 27 mars 2016], <https://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/golgota-picnic/>.

3.5. LIDDELL, Angélica

a) *Revue de presse de Tout le ciel...*

- ALEV, Marion, « Critique : Todo el cielo sobre la tierra (el síndrome de Wendy) (Angélica Liddell) », Publié sur le site Internet d'*Aupoulailler.com* le 25 novembre 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://www.aupoulailler.com/article-critique-todo-el-cielo-sobre-la-tierra-el-sindrome-de-wendy-angelica-liddell-121289154.html>.
- BOURNAT, Isabelle, « Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy) – Odéon-Théâtre de l'Europe », Publié sur le site Internet d'*Artistik Rezo* le 26 novembre 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://www.artistikrezo.com/spectacle/todo-el-cielo-sobre-la-tierra-el-sindrome-de-wendy-odeon-theatre-de-leurope.html>.
- CAPPELLE, Laura, « « Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy), Odéon-Théâtre de l'Europe Paris - review », Publié sur le site Internet du *Financial Times* le 25 novembre 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://www.ft.com/cms/s/2/b6f6621a-55be-11e3-96f5-00144feabdc0.html>.
- COSTAZ, Gilles, « Todo El Ciel sobre la tierra d'Angélica Liddell. Angélica Liddell, un Artaud au féminin », Publié sur le site Internet de *Webthea* le 26 juillet 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://www.webthea.com/Todo-El-Cielo-sobre-la-tierra-3818>.
- DARGE, Fabienne « Angélica Liddell, une rage inentamée », Publié sur le site Internet du *Monde* le 8 juillet 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/07/08/angelica-liddell-une-rage-inentamee_3443901_3246.html.
- DAUSSET, Enric, « Todo el cielo sobre la tierra. Le rock ressuscité », *Théâtral magazine*, 25 novembre 2013.
- DAVID, Gwénola, « Tout le ciel au-dessus de la tête (Le syndrome de Wendy) », *La Terrasse*, Novembre 2013.
- GALLOT, Clémentine, « Angélica Liddell remue ciel et terre », Publié sur le site Internet du *Monde* le 8 novembre 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/08/angelica-liddell-remue-ciel-et-terre_3509737_3246.html.
- GANDILLOT, Sarah, « Todo el cielo sobre la tierra, Elle brûle: femmes au bord de la crise de nerf », Publié sur le site Internet du *Huffington Post (Blogs)* le 25 novembre 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], https://www.huffingtonpost.fr/sarah-gandillot/todo-el-cielo-sobre-la-ti_b_4324585.html.
- HÉLIOT, Armelle, « Avignon : Angélica Liddell, l'envoûtante enragée », Publié sur le blog du *Figaro* le 11 juillet 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://blog.lefigaro.fr/theatre/2013/07/avignon-angelica-liddell-lenvo.html>.
- JACQUET, Amaury, « Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy) d'Angélica Liddell, à Paris », Publié sur le site Internet de *Publikart* le 24 novembre 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <https://publikart.net/todo-el-cielo-sobre-la-tierra-el-sindrome-de-wendy-dangelica-liddell-a-paris/>
- LE SCANFF, Yvon, « Théâtre », *Études*, t. 419, (10), p. 389-390, [En ligne, consulté le 18 avril 2018], <https://www.cairn.info/revue-etudes-2013-10-page-389.htm>.
- LE TANNEUR, Hugues, « Contes cruels. La Chine, Peter Pan, la tragédie d'Utøya... Angélica Liddell affronte ses démons avec un cran hors du commun. », Publié sur le site Internet des

Inrockuptibles le 5 juillet 2013 : <http://www.lesinrocks.com/2013/07/05/arts-scenes/scenes/le-grave-et-le-derisoire-se-renvoient-la-balle-dans-le-theatre-dangelica-liddell-11407517/>.

LIBAN, Laurence, « Angelica Liddell brûlée par la rage. Todo el cielo sobre la tierra (Le Syndrome de Wendy) », Publié sur le site Internet de *L'Express* le 8 juillet 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://blogs.lexpress.fr/theatre/2013/07/08/angelica-liddell-brulee-par-la-rage-todo-el-cielo-sobre-la-tierra-le-syndrome-de-wendy/>.

« M.A. », « Todo el ciel sobre la tierra : Angélica Liddell s'enflamme contre Peter Pan et le monde », Publié sur le blog de *l'Étoffe des songes* le 26 novembre 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://www.etoffedessonges.com/2013/11/todo-el-cielo-sobre-la-tierra-angelica.html>.

MACÉ, Savannah, « Avignon: "Todo el cielo sobre la tierra" d'Angelica Liddell », Publié sur le site Internet du *Huffington Post (Blogs)* le 17 juillet 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], https://www.huffingtonpost.fr/savannah-mace/festival-davignon_b_3605393.html.

MM, « Spectacle musical conçu et mis en scène par Angélica Liddell, avec... », Publié sur le site Internet de *Froggy's delight* en novembre 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], https://www.froggydelight.com/article-14149-Todo_el_cielo_sobre_la_tierra.html.

PLANTIN, Marie, « Le Théâtre à vif d'Angelica Liddell », Publié sur le site Internet de *Première* le 21 novembre 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://spectacles.premiere.fr/News-Spectacles/Le-Theatre-a-vif-d-Angelica-Liddell-3892558>.

QUIROT, Odile, « Angelica Liddell : l'Espagnole allumée... ou l'arroseur arrosé ? », Publié sur le site Internet du *Nouvel Obs* le 10 juillet 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://bibliobs.nouvelobs.com/festival-d-avignon-2013/20130710.OBS8805/angelica-liddell-a-avignon-l-espagnole-allumee-ou-l-arroseur-arrose.html>.

SOUBLIN, Gwendoline, « Todo el cielo sobre la tierra de Angélica Liddell. Cris et chuchotements », Publié sur le site Internet de *Rhinoceros.eu* le 25 novembre 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <https://rhinoceros.eu/2013/11/todo-el-cielo-sobre-la-tierra-de-angelica-liddell/>.

TEÏBI, Suzanne, « Critique "Todo el cielo sobre la tierra" texte et mise en scène d'Angelica Liddell à l'Odéon », Publié sur le site Internet d'*Un Fauteuil pour l'Orchestre* en novembre 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://unfauteuilpourlorchestre.com/critique-%EF%BD%A5-todo-el-cielo-sobre-la-tierra-tout-le-ciel-au-dessus-de-la-terre-texte-et-mise-en-scene-dangelica-liddell-a-lodeon/>.

VERNAY, Marie-Christine, « Angélica Liddell sort de ses gonds », Publié sur le site Internet de *Libération* le 8 juillet 2013, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], http://next.liberation.fr/theatre/2013/07/08/angelica-liddell-sort-de-ses-gonds_916851.

b) Autres documents

LIDDELL, Angélica, « Entretien avec Angélica Liddell », Propos recueillis et trad. de l'espagnol par Christilla Vasserot au sujet du spectacle *La Casa de la fuerza (La Maison de la force)*, Publié sur le site de *Théâtre-contemporain.net* (date estimée : 2010) [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Casa-de-la-fuerza-La-Maison-de-la-force/ensavoirplus/>.

LIDDELL, Angélica, s.t., Texte de présentation de *Tout le ciel...* dans le programme de salle des représentations ayant eu lieu dans la cour du Lycée Saint-Joseph du 6 au 11 juillet 2013 lors du 67ème festival d'Avignon, p. 3, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2013/todo-el-cielo-sobre-la-tierra-el-sindrome-de-wendy>.

- LIDDELL, Angélica, « That Bastard, Peter Pan: The Theatre of Angélica Liddell in Berlin », Trad. personnelle de l'anglais, Article et propos recueillis par Joseph Pearson au sujet de *Tout le ciel...* programmé à la Schaubühne de Berlin en avril 2014, lors du 14^{ème} Festival F.I.N.D. #14
- LIDDELL, Angélica, « Si je respire du poison, ma pièce sera du poison, si je respire du gaz, ce sera du gaz », Entretien réalisé par Marion Cousin, *Sken&agraphie*, n° 1, automne 2013, [En ligne, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 05/04/2018], <http://journals.openedition.org/skenographie/1041>.
- POLLITT, Eva Mei Ling, *Angelica Liddell Interview Part 1* [Vidéo], Trad. de l'espagnol en direct par C. Vasserot, Captation vidéo d'une rencontre entre l'équipe de *Tout le ciel...* et le public du 67ème Festival d'Avignon au Foyer des spectateurs en juillet 2013, Posté sur Youtube le 13 juillet 2013, 05:15 [En ligne, consultée le 23 février 2016], <https://youtu.be/-6dHYRbdFVs>.
- POLLITT, Eva Mei Ling, *Angelica Liddell Interview Part 3* [Vidéo], Trad. de l'espagnol en direct par C. Vasserot, Captation vidéo d'une rencontre entre l'équipe de *Tout le ciel...* et le public du 67ème Festival d'Avignon au Foyer des spectateurs en juillet 2013, Posté sur Youtube le 17 juillet 2013, 05:15 [En ligne, consultée le 23 février 2016], https://youtu.be/ArF_EoHU30U.
- THIBAUDAT, Jean-Pierre, « Angélica Liddell décoiffe la programmation d'Avignon », *L'Obs avec Rue 89*, [En ligne, publié le 20/07/2010, consulté le 05/04/2018], <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20100720.RUE9816/angelica-liddell-decoiffe-la-programmation-d-avignon.html>.

3.6. NGUYÊN THI, Kim lan

- NGUYÊN THI, Kim lan, Site Internet de l'artiste, [En ligne, consulté le 08 mai 2018] <http://www.kimlannguyenthi.com>.

3.7. ORLIN, Robyn

a) *Revue de presse de Oh Louis...*

- BOISSEAU, Rosita, « L'étoffe d'un roi », *M Le Magazine du Monde*, 17 février 2018, p. 80.
- CALABRE, Isabelle, « « Oh Louis... », Robyn Orlin », Publié sur le site Internet de *Danser Canal Historique* en décembre 2017, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <https://dansercanalahistorique.fr/?q=content/oh-louis-robyn-orlin>.
- FRÉGAVILLE-GRATIAN D'AMORE, Olivier, « Oh Louis..., Benjamin en majesté "Queer" et foutraque », Publié sur le site Internet de *Mediapart / Le Blog d'Olivier* le 20 février 2018, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <https://blogs.mediapart.fr/loeil-dolivier/blog/200218/oh-louis-benjamin-en-majeste-queer-et-foutraque>.
- GUETTE, Henri, « Oh Louis, de Robyn Orlin, lointain souvenir d'un règne », Publié sur le site Internet de *Theatrorama* le 1^{er} janvier 2018, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <http://www.theatrorama.com/danse/danse-contemporaine/oh-louis-de-robyn-orlin-lointain-souvenir-dun-regne/>.
- GUILLOT, Augustin, « "Oh Louis..." , le roi se meut », Publié sur le site Internet de *Libération* le 14 décembre 2017, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], http://next.liberation.fr/theatre/2017/12/14/oh-louis-le-roi-se-meut_1616732.
- LASSERRE, Guillaume, « Le Roi sans papier de Robyn Orlin », Publié sur le site Internet de *Mediapart / « Le Blog de Guillaume Lasserre »* le 22 décembre 2017, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <https://blogs.mediapart.fr/guillaume-lasserre>.

- LE ROUX, Marie-Jeanne, « Louis XIV, l'histoire et le code noir », *Le Courrier de l'Ouest*, le 6 décembre 2017.
- MAYEN, Gérard, « Le sacre de l'étoile », Publié sur le site Internet de *Mouvement* en décembre 2017, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/le-sacre-de-lettoile>.
- PANNIER LÉONARD, Joséphine, « Robyn Orlin : "Parfois, je dois revenir à l'esthétique pour ne pas être uniquement dans la dimension politique." », Publié sur le site Internet d'*Artistik Rezo* le 16 février 2018, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <http://www.artistikrezo.com/spectacle/robyn-orlin-parfois-dois-revenir-a-lesthetique-ne-etre-uniquement-dimension-politique.html>.
- REIFFERS, Sarah, « Robyn Orlin et Merce Cunningham au CNDC d'Angers », Publié sur le site Internet de *Toutelaculture* le 6 décembre 2017, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <http://toutelaculture.com/spectacles/danse/robyn-orlin-merce-cunningham-cndc-dangers/>.
- SANGLARD, Denis, « Oh Louis... we move from the ballroom to hell while have to tell ourselves stories at night so what we can sleep... ; de Robyn Orlin, au Théâtre de la Cité Universitaire / Théâtre de la Ville hors les murs », Publié sur le site Internet d'*Un Fauteuil Pour l'Orchestre* le 19 décembre 2017, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <http://unfauteuilpourlorchestre.com/oh-louis-we-move-from-the-ballroom-to-hell-while-have-to-tell-ourselves-stories-at-night-so-what-we-can-sleep-de-robyn-orlyn-au-theatre-de-la-cite-universitaire-theatre-de-la-ville-hor/>.
- YOKEL, Nathalie, « Entretien Robyn Orlin. Oh Louis... we move from the ballroom », Publié sur le site Internet de *La Terrasse* le 20 novembre 2017, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <https://www.journal-laterrasse.fr/oh-louis-we-move-from-the-ballroom/>.

b) Autres documents

- ORLIN, Robyn, « Dossier de presse. Oh Louis... », Propos recueillis par Jeanne Liger, Dossier de presse (et programme de salle) des représentations au Théâtre de la Cité Internationale à Paris du 13 au 22 décembre 2017, p. 5, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], http://www.theatredelacite.com/media/tci/151659-dp_oh-louis-1.pdf.
- ORLIN, Robyn, « Je me sens comme un travailleur culturel... », Publié sur le site Internet de la revue *Nectart* le 15 juin 2015 [En ligne, consulté le 27 avril 2018], <http://www.nectart-revue.fr/je-me-sens-comme-un-travailleur-culturel/>.

3.8. PAYEN, Marie

a) Revue de presse de JeBrûle

- DUMAS, Lise, « Je Brûle, de la Compagnie Un+Un+ », Publié sur le site Internet de *La Galerie du spectacle* le 27 novembre 2015, [En ligne, consulté le 07 novembre 2017], <http://www.la-galerie-du-spectacle.fr/817-2/>.
- ROUILLÉ, Jean-Yves, « Marie Payen : "Un acteur est un être vivant" », Publié sur le site internet du *Bien public / Édition Dijon ville* le 18 janvier 2017 (C'est nous qui soulignons), [En ligne, consulté le 11 novembre 2017], <http://www.bienpublic.com/edition-dijon-ville/2017/01/18/un-acteur-est-un-etre-vivant>.

b) Autres documents

- DAILLÈRE, Julien, « La nostalgie : attente d'un état, état d'une attente », Communication lors du colloque international « La nostalgie dans tous ses états » organisé par l'Université de Lorraine – Nancy, LIS (EA 7305) Littératures Imaginaires Sociétés le 1^{er} décembre 2017. Publication des

actes prévue pour 2019.

3.9. RÉGY, Claude

a) Revue de presse d'Intérieur (version 2013)

NOISETTE, Philippe, « Avignon : Les mondes flottants de Claude Régy captivent le festival », Publié sur le site Internet des *Échos* le 22 juillet 2014, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], https://www.lesechos.fr/22/07/2014/lesechos.fr/0203657861374_avignon----les-mondes-flottants-de-claude-regy-captivent-le-festival.htm.

PASCAUD, Fabienne, « Avignon : Claude Régy reste cloîtré en son for "Intérieur" », Publié sur le site Internet de *Télérama* le 24 juillet 2017, mis à jour le 1^{er} février 2018, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <http://www.telerama.fr/festivals-ete/2014/avignon-claude-regy-reste-cloitre-en-son-for-interieur,115224.php>.

RÉGY, Claude, « Intérieur. Entretien, Claude Régy », Entretien réalisé par Manuel Piolat Soleymat, *La Terrasse / Avignon en scène(s)*, Juillet 2014, n° 222, p. 8.

SOLIS, René, « "Intérieur", fenêtre sur corps », Publié sur le site Internet de *Libération* le 17 juillet 2014, mis à jour le 19 juillet 2014, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], http://next.liberation.fr/theatre/2014/07/17/interieur-fenetre-sur-corps_1065814.

b) Autres documents

BARRY, Alexandre, (Réal.), *Claude Régy. Par les abîmes* [Vidéo], Arte – P.A. Boutang Online / Productions, 2003, 26 min. [En ligne, consulté le 18 mai 2018], <http://www.alexandrebarryfilms.com/filmabimes.html>.

RÉGY, Claude, « Notes de Claude Régy », dans « Homme sans but de Arne Lygre. Mise en scène Claude Régy », Programme de salle pour les représentations du 14 au 19 décembre 2007 au TNP de Villeurbanne, [En ligne, consulté le 18 avril 2018], https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/archives/2007/DP_homme_sans_but.pdf.

RÉGY, Claude, « Déconstruction », dans Marie-Madeleine Mervant-Roux (dir.), *Claude Régy*, Paris, CNRS Éd. - coll. « Arts du spectacle / Les voix de la création théâtrale » n° 23, 2008, p. 15-19.

RÉGY, Claude, « Une expérience limite : c'est maintenant ce vers quoi je tends », Entretien avec Joëlle Gayot, *Ubu*, n° 45, 1^{er} semestre 2009.

RÉGY, Claude, « Intérieur. Entretien avec Claude Régy », Propos recueillis par Jean-François Perrier, Programme du 68^{ème} festival d'Avignon [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2014/interieur>.

RÉGY, Claude, « "Dialogue artistes-spectateurs" autour de "Intérieur" » [Vidéo], Rencontre animée par le pôle culture des Ceméa le 23 juillet 2014, Publiée le 23 juillet 2014, Festival d'Avignon / theatre-contemporain, 11:10, [En ligne, consulté le 12 avril 2018], <https://www.theatre-video.net/video/Dialogue-artistes-spectateurs-autour-de-Interieur-68e-Festival-d-Avignon>.

4. AUTRES ŒUVRES ARTISTIQUES

4.1. Œuvres théâtrales et littéraires

BLAKE, William, *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, Trad. de l'anglais par Jean-Yves Lacroix, Paris, Allia, 2012.

BORGES, Jorge Luis, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », Trad. de l'espagnol par P. Verdevoye,

- dans J. L. Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard - coll. « Folio », 1983, p. 41-52.
- CAMUS, Albert, *Jonas ou l'artiste au travail. Suivi de : La pierre qui pousse*, Paris, Gallimard, 2002 [1957].
- CIORAN, Emil, *De l'inconvénient d'être né*, dans Emil Cioran, *Œuvres*, Paris, Gallimard – coll. « Quarto », 1995.
- GRIMM, Jacob et Wilhelm, « Hänsel et Gretel », dans *Contes pour les enfants et la maison*, t. 1, Trad. de l'allemand par Natacha Rimasson-Fertin, Paris, José Corti, 2009, p. 96-105.
- HANDKE, Peter, *Outrage au public*, Trad. par Jean Sigrid, dans P. Handke, *Outrage au public et autres pièces parlées*, Paris, L'Arche Éditeur, 1968 [1^{ère} éd. en langue allemande, Suhrkamp Verlag, 1966].
- HOROWITZ, Israël, *Stand de tir*, Trad. par Delphine Lanson, Paris, Éditions Théâtrales, 1995.
- LINDON, Mathieu, *L'homme qui vomit*, Paris, P.O.L. - coll. « Fiction », 1988.
- MOLIÈRE, *Le Malade imaginaire*, dans Molière, *Théâtre complet*, vol. V, Présentation et notes de Pierre Malandain, Paris, Imprimerie nationale, 1999.
- PERRAULT, Charles, *Les Fées*, dans C. Perrault, *Contes*, Paris, Hachette – coll. « Grandes œuvres », 1978 [Reproduction du texte publié par Claude Barbin sous le titre *Histoires ou contes du temps passé* en 1697].
- PERSE, Saint-John, « Oiseaux », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard – coll. « La Pléiade », 1972, p. 409-427.
- PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares*, Trad. du portugais par François Laye, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1999.
- ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Fasquelle Éditeur – coll. « Le livre de poche », 1930.
- SAINT-EXUPÉRY, Antoine DE, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1946.
- SAVITZKAYA, Eugène, *Un Attila. Vomiques (1973)*, dans E. Savitzkaya, *Mongolie, plaine sale. L'Empire. Rue obscure*, Bruxelles, Labor, 1993, p. 13-31.
- SAVITZKAYA, Eugène, *L'écriture en spirale* dans E. Savitzkaya, *Mongolie, plaine sale. L'Empire. Rue obscure, op. cit.*, p. 193-195, [1^{ère} éd. *Revue Estuaire*, n° 20, Québec, 1981, p. 103-104].
- TCHEKHOV, Anton, *La Mouette*, dans *Théâtre complet*, t. 1, Paris, Gallimard, 1973.

4.2. Œuvres cinématographiques, audiovisuelles et autres

- BRISLEY, Stuart, *Arbeit Macht Frei* [Vidéo], [En ligne, consultée le 23 janvier 2018], <https://vimeo.com/15627672>.
- KUBRICK, Stanley (Réal.), *Orange mécanique* [Vidéo], 1971, Extrait vidéo, Posté sur Youtube le 6 novembre 2014 par VolcanoPR, [En ligne, consulté le 29 mars 2016], https://youtu.be/kaq6e_v-KsU.
- TROUSDALE, Gary et Kirk Wise (Réal.), *Le Bossu de Notre-Dame* [DVD], Walt Disney France, 2001, 88 min.

5. THÉORIES THÉÂTRALES ET HISTOIRE DU THÉÂTRE

- ASSOUN, Paul-Laurent, « L'inconscient théâtral : Freud et le théâtre », *Insistance*, n° 2, 2006/1, p. 27-37.
- BARBOLOSI, Laurence et Muriel Plana, « Épique / Épicisation », dans J.-P. Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 73-77.
- BARBÉRIS, Isabelle, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France – coll. « Intervention philosophique », 2010.
- BARTHES, Roland, *Écrits sur le théâtre*, Textes réunis et présentés par Jean-Loup Rivière, Paris, Seuil - coll. « Points Essais », 2002.
- BORIE, Monique, « Corps vivant et corps objet : une approche anthropologique », dans C. Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, op. cit., p. 137-144.
- BOUKO, Catherine, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang – coll. « Dramaturgies », 2010.
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur la littérature et l'art 1. Sur le cinéma, précédé de Extraits des carnets, Sur l'art ancien et l'art nouveau, Sur la critique, Théorie de la radio*, Trad. par Jean-Louis Lebrave et Jean-Pierre Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, [1967, Stefan S. Brecht].
- BROOK, Peter, *L'espace vide. Écrits sur le théâtre*, Trad. de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil – coll. « Points Essais », 1977 [1^{ère} éd. en langue originale, 1968].
- BROOK, Peter, « Préface », dans J. Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, op. cit., p. 9-12.
- CASTANET, Hervé, « Préface. Un réel nouveau produit par le théâtre ? Une thèse, un exemple », dans C. Page (dir.), op. cit., p. 7-16.
- COPFERMANN, Émile, *Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969.
- CRAIG, Edward Gordon, « The Actor and the Über-Marionette », *Mask*, Florence, E. Morandi, vol. 1, n° 2, avril 1908, p. 3-15, [En ligne, consulté le 26 août 2016], <http://bluemountain.princeton.edu/bluemtn/cgi-bin/bluemtn?a=d&d=bmtnaau190804-01.2.5#>.
- CRISAN, Sorin, « Le Théâtre Postdramatique et “le Mythe de la Lamelle” », *Degrés*, n°163-164 : « Après l'anthropo(s)cène. La création scénique à l'ère du posthumain », 43^{ème} année, automne-hiver, Bruxelles, 2015, pp. i1-i10, [95-104].
- DAILLÈRE, Julien, « Écrire vers là où on ne sait pas », *Symbolon*, vol. XVI, n° 29, Université de Târgu Mures (Roumanie), p. 43-50.
- DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance*, Arles, Actes Sud-Papiers – coll. « Apprendre », 2016 [2013].
- DANAN, Joseph, *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes - coll. « Villégiatures », 1995.
- DIVERRÈS, Catherine, s. t., dans *Mises en Scène du monde. Colloque international de Rennes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 145-153.
- DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*, n° 67, janvier-février 1986.
- DORT, Bernard, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud – coll. « Le temps du théâtre », 1988.
- FÉRAL, Josette et Edwige Perrot, « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux », dans Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives Body Remix*, Québec/Rennes, Presses de l'Université de Québec/Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 11-40.

- FÉRAL, Josette, « Introduction : Towards a Genetic Study of Performance – Take 2 », *Theatre Research International*, vol. 33, n° 3, 2008, p. 223–233 [En ligne, consulté le 27 février 2018], <https://doi.org/10.1017/S0307883308003933>.
- FÉRAL, Josette, « Les processus de création : entre méthode et utopie », dans *Mises en Scène du monde. Colloque international de Rennes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2005, p. 162.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *The transformative power of performance, a new aesthetics*, Trad. par Jain Saskya Iris, Taylor & Francis e-Library, 2008.
- HOVE, IVO VAN, *Ivo van Hove*, Introduction et entretiens par Frédéric Martin, Arles, Actes Sud-Papiers – coll. « Mettre en scène », 2014.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Trad. par Claude B. Levenson, Lausanne, L'Âge d'Homme – coll. « Théâtre vivant », 1971 [Jerzy Grotowski and Odin Teatrets Forlag, 1968].
- GUIDICELLI, Carole (dir.), *Surmarionnettes et mannequins. Craig, Kantor et leurs héritages contemporains*, Lavérune, L'Entretiens / Institut International de la Marionnette - coll. « La main qui parle », 2013.
- HELBO, André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck - coll. « 50 questions », 2007.
- KANTOR, Tadeusz, *Le théâtre Cricot 2, La Classe morte; Wielopole, Wielopole*, Textes de T. Kantor, Études de Denis Bablet et Brunella Eruilli, présentés par Denis Bablet, Éd. du CNRS, « Les Voies de la création théâtrale », Vol. 11, 1990.
- KLEIST, Heinrich VON, *Sur le théâtre de marionnettes*, Trad. de l'allemand par Roger Munier, Paris, Traversière, 1981.
- KUNTZ, Hélène, « Bel animal (mort du) », dans J.-P. Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*, p. 30-33.
- KUNTZ, Hélène, « Commentaire », *ibid.*, p. 46-48.
- LE BŒUF, Patrick, « La Surmarionnette, source de féconds malentendus », dans C. Guidicelli (dir.), *Surmarionnettes et mannequins*, *op. cit.*, p. 52.
- LECOQ, Jacques, *Le Corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, En coll. avec Jean-Gabriel Carasso et Jean-Claude Lallias, Arles, ANRAT/Actes Sud - Papiers – coll. « Les Cahiers Théâtre / Éducation », 1997.
- LECOSSOIS, Hélène, « L'écriture du traumatisme de Debbie Tucker Green ou la mise en jeu de la répétition », dans C. Page (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme*, *op. cit.*, p. 175-187.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche éditeur, 2002.
- LUPA, Krystian, *Krystian Lupa. Entretiens avec Michel Archimbaud*, Trad. du polonais par Eldieta Dabrowska, Paris, Riveneuve éditions, 2012 [Publiés en édition bi-lingue par le CNT et C&D International, Cracovie (Pologne), 1999].
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, « Il n'y a pas de rapport salle-scène », dans *Études théâtrales* 2004/2 (n° 31-32), p. 213-222.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- MEYERHOLD, Vsevolod, *Écrits sur le théâtre*, t. 1 (1891-1917), Trad. par Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2001 [1973].
- MNOUCHKINE, Ariane, *Ariane Mnouchkine*, Choix et présentation des textes par Béatrice Picon-

- Vallin, Arles, Actes Sud-Papiers – coll. « Mettre en scène », 2009.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016 [1^{ère} éd. 2010].
- NAUGRETTE, Catherine, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé – coll. « Penser le théâtre », 2004.
- NOVARINA, Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 2007.
- PAGE, Christiane (dir.), *Écritures théâtrales du traumatisme. Esthétiques de la résistance*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes – coll. « Le spectaculaire », 2012.
- PAVIS, Patrice, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Armand Colin – coll. « U », 2016 [3^{ème} éd., 1^{ère} éd. 2005].
- PLASSARD, Didier, « Le post-dramatique, c'est-à-dire l'abstraction », *Prospero European Review – Research and Theater*, n° 3, 2013/6. Article publié en portugais (« O pós-dramático, ou seja, a abstracção ») dans *Sinais de cena*, n° 18, Lisbonne, 2012/12.
- POMMERAT, Joël, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2016 [2007].
- REGNAULT, François, « Passe, impair et manque », *Registres*, n° 6 : « Revue d'études théâtrales. La formation du metteur en scène », Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- ROLLAND, Romain, *Le Théâtre du Peuple*, Bruxelles, Complexe – coll. « Le Théâtre en question », 2003.
- ROMAIN, Maryline, *Léon Chancerel. Un réformateur du théâtre français (1886-1965)*, Préface de Robert Abirached, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2005
- ROQUES, Sylvie, « Subversion et théâtralité : Une écriture performative du corps », *Jeu*, n° 135, 2010, p. 124–130.
- RYKNER, Arnaud, *Les mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.
- RYKNER, Arnaud, « Du dispositif et de son usage au théâtre », *Tangence*, n° 88 : « Devenir de l'esthétique théâtrale », Automne 2008, p. 91-103.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010 [Nouvelle édition de « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », Études théâtrales, 22/2001, revue publiée par le Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain].
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre. De l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé – coll. « Penser le théâtre », 2000.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, « Enquête sur un inconnu. La déterritorialisation de l'homme », *Chimères*, n° 80, 2013/2, p. 140-148, [En ligne, consulté le 19 janvier 2018], <https://www.cairn.info/revue-chimeres-2013-2-page-140.htm>.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, coll « Poétique », 2012.
- SCHECHNER, Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Trad. de l'anglais par Marie Pecorari et Marc Boucher, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales – coll. « Sur le théâtre », 2008.
- STANISLAVSKI, Constantin, *La construction du personnage*, Trad. par Charles Antonetti, Paris, Pygmalion, 2006 [1^{ère} éd. en anglais, Elizabeth Reynolds Hapgood, 1949].
- STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Trad. par Elisabeth Janvier, Paris, Pygmalion / Gérard Watelet, 1986 [1^{ère} éd. en français, Olivier Perrin, 1958].
- STOURNA, Athéna-Hélène, *La cuisine à la scène, boire et manger au théâtre du XX^{ème} siècle*,

Rennes, Presses universitaires de Rennes, Presses universitaires François-Rabelais de Tours - coll. « Table des hommes », 2011.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, Trad. par Sibylle Muller, Belval, Circé - coll. « Penser le théâtre », 2006.

TACKELS, Bruno, *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015.

TORTI ALCAYAGA, Agathe, « Le goût du temps : réflexions sur la construction de la conscience politique chez le spectateur », *Itinera*, n°13, 2017, p. 80-92.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

VAÏS, Michel, *L'Écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978.

6. OUVRAGES ET ARTICLES DE CRITIQUE GÉNÉRALE

6.1. arts non théâtraux, philosophie, psychanalyse et autres sciences humaines

AGUILAR, Luís, « L'univers des activités dramatiques en art, thérapie et éducation », dans Roger Deldime (dir.), *La médiation théâtrale*, Morlanwelz Carnières (Belgique), Lansman, 1998, p. 15-22.

ANDRADE, Oswald DE, *Manifeste anthropophage*, dans Oswald De Andrade et Suely Rolnik. *Manifeste anthropophage / Anthropophagie zombie*, Trad. du portugais par Lorena Janeiro et Renaud Barbaras, Paris, Black Jack Editions, 2011.

ANDRÉ, Serge, *L'Écriture commence où finit la psychanalyse*, Lormont, Le Bord de l'Eau – coll. « La Muette », 2015.

ANZIEU, Didier, *Créer-Détruire*, Paris, Dunod, 2012 [1^{ère} éd. 1996].

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard – coll. « NRF/Connaissance de l'Inconscient », 2005 [1^{ère} éd. 1981].

ARISTOTE, *Poétique*, Trad. par Odette Bellevenue et Séverine Auffret, Paris, Fayard/Mille et une nuits – coll. « La petite collection », 2006 [1997].

ARISTOTE, *Météorologiques*, Trad. par J. Groisard, Paris, GF Flammarion, 2008

BACHELARD, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Éd. Librairie Philosophique J. Vrin, 2011 [1938].

BACON, Francis, *Œuvres complètes*, Paris, A. Desrez Libraire-éditeur, 1836 (« Essais de morale et de politique », « dédicace au duc de Buckingham »).

BAKHTINE, Mihaïl, « K pererabotke knigi o Dostoevskom » (Concernant la révision du livre sur Dostoïevski), cité dans T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, op. cit..

BARTHES, Roland,, « L'effet de réel », *Communications*, n° 11 : « Recherches sémiologiques le vraisemblable », 1968, p. 84-89, [En ligne, consulté le 15 octobre 2015], http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995 [1^{ère} éd. 1975].

BARTHOLEYNS, Gil, « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se regrette », *Terrain*, n° 65, Septembre 2015, p. 12-33, [En ligne, consulté le 28 octobre 2017], <http://terrain.revues.org/15803>.

- BAUDRILLARD, Jean, *De la séduction*, Paris, Denoël, 1988 [1^{ère} éd. Gallimard – coll. « Folio essais »].
- BAUDRY, Marie, « Le livre avalé : diététique de la lecture féminine au XIX^e siècle », *Equinoxes*, n° 7, [En ligne, consulté le 02 mars 2018], https://www.brown.edu/Research/Equinoxes/journal/Issue%207/eqx7_baudry.html.
- BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 5^{ème} année, n° 17 : « L'énonciation », 1970, p. 12-18, [En ligne, consulté le 05 avril 2016], http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2572.
- BERLINER, David, « On exonostalgia », *Anthropological Theory*, vol. 14, n° 4, 2014, p. 373-386, [En ligne, consulté le 19 novembre 2017], <https://doi.org/10.1177/1463499614554150>.
- BION, Wilfred Ruprecht, *Aux sources de l'expérience*, Trad. de l'anglais par François Robert, 1996 [1^{ère} éd. 1979, éd. originale 1962], Paris, Presses Universitaires de France – coll. « Bibliothèque de psychanalyse », cité dans Christine Jean-Strochlic, « La digestion psychique : une fonction maternelle », *op. cit.*
- BLONDEL, Éric, *Nietzsche, le corps et la culture. La philosophie comme généalogie philologique*, Paris, L'Harmattan – coll. « La Librairie des Humanités ».
- CAILLOIS, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard – coll. « NRF/Idées », 1950.
- CARDENAS, Diana, « Let not thy food be confused with thy medicine : The Hippocratic misquotation », *e-SPEN Journal*, vol. 8, n° 6, 2013/12, p. e260-e262, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://dx.doi.org/10.1016/j.clnme.2013.10.002>.
- CHABIN, Marie-Anne, « Archiver et après ? », *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2007, n° 5, p. 119-120, [En ligne, consulté le 29 janvier 2017], <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2007-05-0119-008>.
- DEJOURS, Christophe, « Corps et psychanalyse », *L'information psychiatrique*, vol. 85, 2009/3, p. 227-234.
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil - coll. « Tel Quel », 1967.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, n° du 27 mai 2011 : « Images de guerre, photographies mises en page », [En ligne, consulté le 29 janvier 2018], <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3173>.
- DU BELLAY, Joachim, *La défense et Illustration de la Langue Française*, Paris, E. Sansot & Cie, 1950 [1549].
- DUMAIS, Fabien, *L'appropriation d'un objet culturel. Une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2010.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Trad. de l'italien par Chantal Roux de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev, Paris, Seuil, 1965, [Éd. originale, Bompiani, 1962].
- ECO, Umberto, « Peirce et la sémantique contemporaine », Trad. par François Peraldi, *Langages*, 14^{ème} année, n° 58 : « La sémiotique de C.S Peirce », 1980, p. 75-91, [En ligne, consulté le 10 mars 2018], http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1980_num_14_58_1848.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège (Belgique), Pierre Mardaga éditeur – coll. « Philosophie et langage », 1990.
- FAGUET, Émile, *Seizième siècle. Études littéraires*, Paris, Lecène, Oudin et C^{ie} – coll. « Nouvelle Bibliothèque Littéraire », 1894.
- FLIEDL, Gottfried, *Gustav Klimt. Le monde à l'apparence féminine*, Cologne (Allemagne), Taschen,

1998.

- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves* (1899), Trad. de l'allemand par I. Meyerson, révisée par Denise Berger, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- GALAND-HALLYN, Perrine, *Le reflet des fleurs. Description et métalangage poétique d'Homère à la Renaissance*, Genève, Librairie Droz, 1994.
- GOURÉVITCH, Danielle, « Le menu de l'homme li bre. Recherches sur l'alimentation et la digestion dans les œuvres en prose de Sénèque le philosophe », dans *Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à Pierre Boyancé*, Rome, École Française de Rome, 1974, p. 311-344, (Publications de l'École française de Rome, 22), [En ligne, consulté le 02 mars 2018] : http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1974_ant_22_1_1683.
- HERMAND-SCHEBAT, Laure, « Pétrarque et Quintilien », 2009, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00365009>.
- HUGO, Victor, *Proses philosophiques des années 60-65*, dans *Œuvres complètes. Critique*, Paris, Robert Laffont – coll. « Bouquins », 1985.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Trad. par Evelyne Sznycer, Sprimont (Belgique), Pierre Mardaga éditeur, 1997 [1^{ère} édition en allemand, München (Allemagne), Wilhem Fink Verlag, 1976].
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, t. 1, Paris, Éditions de Minuit - coll. « Arguments », 1963.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion – coll. « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1974.
- JEAN-STROCHLIC, Christine, « La digestion psychique : une fonction maternelle », *Revue française de psychosomatique*, n° 26, 2004/2, [En ligne, consulté le 26 septembre 2015], www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2004-2-page-179.htm.
- KILEY, Dan, *Le Syndrome de Peter Pan. Ces hommes qui ne veulent pas grandir*, Paris, Odile Jacob, 2000 [1^{ère} éd. en anglais, Dodd Mead, 1983].
- KILEY, Dan, *The Wendy Dilemma: When Women Stop Mothering Their Men*, Avon Books, 1985.
- KOESTLER, Arthur, *Le cri d'Archimède. L'art de la Découverte et la découverte de l'Art*, Trad. de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1965.
- KRAKOVITCH, Odile, « La responsabilité de l'archiviste : entre histoire et mémoire. », *La Gazette des archives*, n° 177-178 : « Transparence et secret. L'accès aux archives contemporaines », 1997, p. 236-240, [En ligne, consulté le 15 mars 2017], http://www.persee.fr/doc/gazar_0016-5522_1997_num_177_1_3473.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil - coll. « Points/Essais », 1983, [1980].
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard – coll. « Folio essais », 1987.
- LAPLANCHE, Jean et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France – coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2003, [1^{ère} éd. 2003].
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques*, t. 1 : *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Paris, Quadrige / PUF, 2011 [1^{ère} éd. Fata Morgana, 1979].
- LÉVINAS, Emmanuel, *Éthique et infini. Dialogues avec Pilippe Nemo*, Textes remaniés d'entretiens diffusés par France-Culture en février-mars 1981, Paris, *Le Livre de Poche* – coll. « Biblio essais », 2015 [1^{ère} éd. Paris, Fayard, 1982].

- LINDON, Mathieu, « Préface », dans Eugène Savitzkaya, *Mongolie, plaine sale. L'Empire. Rue obscure*, Bruxelles, Labor, 1993, p. 5-9.
- MEERHOFF, Kees, *Rhétorique et poétique au XVI^e siècle en France. Du Bellay, Ramus et les autres*, Leiden, Brill, 1986.
- MICHAUD, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Librairie Arthème Fayard – coll. « Pluriel », 2011 [Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999].
- MONTAIGNE, Michel DE, *Les Essais : Édition Villey-Saulnier*, Pierre Villey (éd.), sous la direction et avec une préface de V.-L. Saulnier, augmentée en 2004 d'une préface et d'un supplément de Marcel Conche, Paris, Presses Universitaires de France – coll. « Quadrige ».
- MONTAIGNE, Michel DE, *Les Essais*, Adapt. par André Lanly, Paris, Gallimard, 2009.
- MULLER, Carol, « Bottes en caoutchouc, migrants et Fred Astaire : danse ouvrière et style musical en Afrique du Sud », *Autrepart*, n° 1 : « Les Arts de la rue dans les sociétés du Sud », Bondy, L'Aube / ORSTOM., 1997, p. 71-89.
- M'UZAN, Michel de, « Aperçu sur le processus de la création littéraire » (1964), Repris dans *De l'art à la mort*, Paris, Gallimard, 1977, Cité dans D. Anzieu, *Créer-Détruire, op. cit.*, p. 29.
- NANCY, Jean-Luc, *Le partage des voix*, Paris, Galilée, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. VI, Trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard – coll. « NRF », 2004 [1971].
- NIETZSCHE, Friedrich, *Considération inactuelles*, FP, dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. II*, Trad. de l'allemand par Pierre Rusch, Paris, Gallimard – coll. « NRF », 1990.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ecce Homo*, dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. VIII, Trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard – coll. « NRF », 2004 [1974].
- NIETZSCHE, Friedrich, *Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres*, t. 2, dans *Œuvres philosophiques complètes*, t. III, Trad. de l'allemand par Robert Rovini, Paris, Gallimard – coll. « NRF », 1988 [1968, 1988].
- PALACIO, Jean DE, « Poétique du crachat », dans *Romantisme*, 1996, n° 94, p. 73-88, [En ligne, consulté le 03 Mars 2018], http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1996_num_26_94_3160.
- PASSERON, René, « Poïétique et histoire », dans *Espaces Temps*, n° 55-56 : « Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales », 1994, p. 98-107, [En ligne, consulté le 11 mars 2018], http://www.persee.fr/doc/espat_0339-3267_1994_num_55_1_3912.
- PEKER, Julia, *Cet obscur objet du dégoût*, Lormont, Le Bord de l'eau - coll. « Diagnostics », 2010.
- PÉTRARQUE / PETRARCA, Francesco (édition italienne), *Le Familiari [Rerum familiarium libri]*, vol. 4, V. Rossi et U. Bosco (éd.), Florence, 1933-1942, Cité dans Laure Hermand-Schebat, « Pétrarque et Quintilien », *op. cit.*
- PLATON, *La République*, Trad. de Georges Leroux, Paris, GF Flammarion, 2004.
- PLATON, *Protagoras*, Trad. d'Émile Chambry, Paris, GF Flammarion, 1967.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Trad. par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1979.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997 [1ère éd. 1975].
- ROLNIK, Suely, *Anthropophagie zombie*, Trad. du portugais par R. Barbaras, dans O. De Andrade et S. Rolnik. *Manifeste anthropophage / Anthropophagie zombie, op. cit.*

- ROUSSILLON, René, « Préface. L'incréé et son intrigue », dans Anne Brun et Jean-Marc Talpin (dir.), *Cliniques de la création*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur - coll. « Oxalis », 2007, p. VII-XVI.
- ROUSSILLON, René, « Valère Novarina : logiques de la création et risque de l'objet », dans *Les enjeux psychopathologiques de l'acte créateur. À travers l'œuvre de Rimbaud, Nin, Artaud, Pessoa, Andrews, Novarina*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, coll. « Oxalis », 2011, p. 13-20, [En ligne, consulté le 20 mars 2018], <https://www.cairn.info/les-enjeux-psychopathologiques-de-l-acte-createur—9782804163792-page-13.htm>.
- ROUSSILLON, René, « Symbolisations primaires et secondaires » (2013), Écrit pour la revue de Psychanalyse de la Asociación Psicoanalítica de Madrid, Publié sur le site Internet de l'auteur, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <https://reneroussillon.com/symbolisation/symbolisation-primaire-et-secondaire/>.
- ROUSSILLON, René, « Séminaire de l'institut de psychanalyse (séance du 4 Avril 2014). Le cours des événements psychiques (suite) II. Symbolisation primaire et secondaire », Publié sur le site personnel de l'auteur, [En ligne, consulté le 20 mars 2018], <https://reneroussillon.files.wordpress.com/2015/06/4c2b0sc3a9minaire-glp-2014-dip.pdf>.
- SARTRE, Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », dans *Situations philosophiques / Situations I*, Paris, Gallimard - coll. « Tel », 1990 [1^{ère} parution dans *La Nouvelle Revue Française*, n° 304, 1^{er} janvier 1939].
- SAVAN, David, « La sémiotique de Charles S. Peirce », dans *Langages*, 14^e année, n° 58, 1980, p. 9-23.
- SEDIKIDES, Constantine, Tim Wildschut, Lowell Gaertner, Clay Routledge et Jamie Arndt, « Nostalgia as enabler of self-continuity », dans Fabio Sani (éd.), *Self-continuity : Individual and collective perspectives*, New York, Psychology Press, 2008, p. 227-239, [En ligne, consulté le 19 novembre 2017], https://www.researchgate.net/publication/242319997_Nostalgia_as_Enabler_of_Self-Continuity.
- SÉNÈQUE, *Lettres à Lucilius*, Texte établi par François Préchac, Trad. par Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 2003.
- SÉNÈQUE, *Dialogues*, t. 3 : *Consolations*, Trad. par René Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1967.
- STAROBINSKI, Jean, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Seuil - coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 2012.
- THOMAS D'AQUIN, Thomas, *Commentaire du traité de l'âme d'Aristote*, Trad. par Armand Thiéry, Louvain, Institut supérieur de philosophie, p. 296, [En ligne, consulté le 02 mars 2018], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63021w/f303.image>.
- TOBIN, Ronald W., « Qu'est-ce que la gastrocritique ? », *Dix-septième siècle*, n° 217, 2002/4, p. 621-630 [En ligne, consulté le 18 avril 2018], <https://www.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2002-4-page-621.htm>.
- TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de : Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.
- VIRONE, Carmelo, « Lecture », dans E. Savitzkaya, *Mongolie, plaine sale. L'Empire. Rue obscure*, Bruxelles, Labor, 1993, p. 163-189.
- VOLOSHINOV V. N. (Mikhaïl Bakhtine), « La structure de l'énoncé », Trad. du russe par Georges Philippenko avec la collaboration de Monique Canto, dans Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de : Écrits du cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981.
- WEINECK, Silke-Maria, « Digesting the nineteenth century : Nietzsche and the stomach of

modernity », Trad. personnelle, *Romanticism*, vol. 12, n° 1, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, p. 35-43, [En ligne, consulté le 25 Septembre 2016], https://www.academia.edu/2776009/Digesting_the_nineteenth_century_Nietzsche_and_the_stomach_of_modernity.

WESSLER, Éric, « Un examen théorique du lien entre littérature et mélancolie », dans Gérard Peylet (éd.), *La mélancolie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux – coll « Eidolon », n° 102, 2013.

6.2. Histoire et anthropologie sur le thème de l'alimentation

ARIÈS, Paul, *Une histoire politique de l'alimentation. Du paléolithique à nos jours*, Paris, Max Milo Éditions, 2016.

FAUBLÉE, Jacques, « L'alimentation des Bara (Sud de Madagascar) », *Journal de la Société des Africanistes*, 1942, t. 12, p. 157-202.

HOFFMANN, Viktoria VON, *Goûter le monde. Une histoire culturelle du goût à l'époque moderne*, Bruxelles, Peter Lang – coll. « L'Europe alimentaire », n° 6, 2013, p. 88.

SCHLIENGER, Jean-Louis, *Manger au XXI^e siècle... Pas si simple ! Entre désarrois et plaisirs alimentaires*, Pontarlier, Éditions du Belvédère, 2016.

7. AUTRES OUVRAGES, DONT RÉFÉRENCES MÉDICALES

AMEISEN, Jean-Claude, *La sculpture du vivant. Le suicide cellulaire ou la mort créatrice*, Paris, Seuil, 2002.

BURCELIN, Rémy et al., « Microbiote intestinal (flore intestinale). Une piste sérieuse pour comprendre l'origine de nombreuses maladies », Dossier publié sur le site Internet de l'Inserm, Dernière mise à jour le 1^{er} février 2016, [En ligne, consulté le 18 avril 2018], <https://www.inserm.fr/information-en-sante/dossiers-information/microbiote-intestinal-flore-intestinale>.

ENDERS, Giulia, *Le charme discret de l'intestin. Tout sur un organe mal aimé*, Trad. par Isabelle Liber, illustré par Jill Enders, Arles, Actes Sud, 2015 [Éd. originale en allemand, *Darm mit Charme*, Berlin, Ullstein Buchverlage, 2014].

VERGNE, Elisa et al., *Recettes originales du marché*, Chamalières, Artémis, 2002.

8. TRAVAUX UNIVERSITAIRES

GALAN, Jean-Philippe, « Musique et réponses à la publicité : Effets caractéristiques, de la préférence et de la congruence musicales », Thèse soutenue en 2003 à l'Université des Sciences Sociales de Toulouse, Institut d'administration des entreprises, p. 91, [En ligne, consulté le 29 mars 2016], <http://www.recherche-marketing.com/alt/20030616.pdf>.

9. DICTIONNAIRES

Le nouveau Littré, Paris, Garnier, 2007.

Le Petit Larousse Illustré 2018, Paris, Larousse, 2017.

Le Robert illustré 2018, Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER, 2017.

Dictionnaire Larousse.fr, [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/>

Oxford dictionaries, [En ligne], <https://en.oxforddictionaries.com/>

10. DOCUMENTS MULTIMÉDIA

ABRAMOVIĆ, Marina, *Lips of Thomas* [Vidéo], LIMA, 1975, 1 min., [En ligne, consulté le 27 mars 2016], <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/marina-abramovic/thomas-lips-1975/7215>.

FATHY, Safaa, *D'ailleurs, Derrida* [DVD], Film produit en 2000 par Gloria Films, Laurent Lavolé et Isabelle Pragier, Éditions Montparnasse, 2008, 91 min.

« Lady Gaga aime se faire vomir dessus en concert », s.a., Publié sur le site Internet du Figaro le 14 mars 2014, [En ligne, consulté le 23 septembre 2015], <http://www.lefigaro.fr/musique/2014/03/14/03006-20140314ARTFIG00322-lady-gaga-aime-se-faire-vomir-dessus-en-concert.php>.

VLASSOV, Anatoli, *L'envers du décor* (extrait du spectacle) [Vidéo], filmé par Marc Anfossi, Association IDCORE, [En ligne, consulté le 22 Novembre 2017], <https://vimeo.com/97750565>.

11. AUTRES DOCUMENTS

11.1. Conférences

CRİŞAN, Sorin, « De l'archive à l'œuvre : comment se transmet le savoir », Intervention dans le cadre du séminaire « L'écrivain archiviste » organisé par des enseignants-chercheurs des laboratoires LDI et Agora de l'Université de Cergy-Pontoise le 27 avril 2017.

HELBO, André, « Le spectacle vivant au crible de la sémiotique. Comment concilier savoir expert et plaisir du spectateur ? » [Vidéo], Conférence de décembre 2017 [Vidéo], Publié sur Youtube le 10 Janvier 2018 par « UMONS Conférences » (Université de Mons, Belgique), [En ligne, consulté le 3 mars 2018], https://www.youtube.com/watch?v=OyAGVIcA_Rs.

TUBARO, Paola, Intervention lors de la conférence « Cuisine et performance » conçue et organisée par Jérémie Desjardins de la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou, le 18 novembre 2017 au Centre Pompidou, Enregistrement mis en ligne sur le site Internet de la BPI [Son], [En ligne, consulté le 3 juin 2018], <http://webtv.bpi.fr/fr/doc/13161/>.

« Vers une culture expérientielle ? », 4^{ème} séance du cycle de rencontres-débats et d'expériences singulières organisé par Delphine Martincourt - ARCADI Ile-de-France et Pascal Le Brun-Cordier entre juin 2017 et juin 2018, qui traitait des « créations artistiques immersives post-théâtrales », et qui eut lieu à la Gaîté Lyrique, à Paris, le 08 février 2018, dans le cadre de Nêmo, Biennale internationale des arts numériques – Paris/Île-de-France.

11.2. Presse

- BAGNOUD, Florent, « À Neuchâtel, une exposition propose un voyage dans les méandres du tube digestif », Publié sur le site Internet du *Temps* le 02 décembre 2016, [En ligne, consulté 03 janvier 2018],
<https://www.letemps.ch/sciences/2016/12/02/neuchatel-une-exposition-propose-un-voyage-meandres-tube-digestif>.
- BRANTLEY, Ben, « Review: Doubling Down on Doublespeak in '1984' », Trad. personnelle, Publié sur le site Internet du *New York Times* le 22 juin 2017, [En ligne, consulté le 11 octobre 2017],
<https://www.nytimes.com/2017/06/22/theater/1984-review-broadway.html>.
- BRETHOME, Laurent, « S'adresser aux intestins du spectateur », propos recueillis par Aurélien Martinez, Publié sur le site Internet du *Petit bulletin* le 03 mars 2010, [En ligne, consulté 03 janvier 2018],
<http://www.petit-bulletin.fr/lyon/theatre-danse-article-37631-+S+adresser+aux+intestins+du+spectateur+.html>.
- CROISY, Thibaud, « Thibaud Croisy "Le spectacle doit rester un art de la surprise" », Propos recueillis par François Maurisse, Publié sur le site Internet de *MaCulture.fr* le 21 juillet 2017, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://maculture.fr/entretien/thibaud-croisy/>.
- LARKIN, Alexandra, « Stage version of '1984' makes audiences faint, vomit, scream », *CNN*, 26 juin 2017, [En ligne, consulté le 04 février 2018],
<https://edition.cnn.com/2017/06/26/us/1984-broadway-opening-trnd/index.html>.
- « Pourquoi j'ai décroché le homard de Rodrigo García », s.a. (« Une spectatrice »), Publié sur le site Internet de *Rue89* le 16 avril 2015, [En ligne, consulté le 25 janvier 2016],
<http://rue89.nouvelobs.com/2015/04/16/pourquoi-jai-decroche-homard-rodrigo-Garcia-258700>.
- SALINO, Brigitte et Stéphane Thépot, « "Golgota Picnic", nouvelle cible des catholiques intégristes », Publié sur le site Internet du *Monde* le 17 novembre 2011, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], https://www.lemonde.fr/societe/article/2011/11/17/golgota-picnic-nouvelle-cible-des-catholiques-integristes_1605289_3224.html.

11.3. Programmes de salle, dossiers de presse et autres documents

- « À travers les revues », s.a., *Bulletin de psychologie*, n° 501, 2009/3, p. 309-310, [En ligne, consulté le 26 janvier 2016],
<http://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2009-3-page-309.htm>.
- CHARMATZ, Boris, « Dossier de presse Boris Charmatz », Propos recueillis par Gilles Amalvi en novembre 2013, Festival d'Automne à Paris 2014, [En ligne, consulté le 03 mars 2018],
https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/DPE_Charmatz2.pdf
- « Code de déontologie », Adopté par l'Assemblée générale du Conseil international des Archives en sa 13^{ème} session tenue à Beijing (Chine) le 6 septembre 1996, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <http://www.archivistes.org/Code-de-deontologie>.
- JEANNETEAU, Daniel, s.t., Entretien réalisé par Frank Madlener et Gabriel Leroux, Programme de salle des représentations ayant eu lieu au Théâtre de Gennevilliers, T2G, Centre dramatique national, du 16 au 25 septembre 2017.
- « La Charte de l'École du spectateur », Rédaction collective, Publié sur le site Internet de l'ANRAT, [En ligne, Consulté le 13 janvier 2018], <http://www.anrat.net/pages/ecole-du-spectateur>.
- « Little House on the Prairie (1974-1983) », Fiche d'information sur le site Internet Movie Data

base, [En ligne, consulté le 2 juin 2018], <https://www.imdb.com/title/tt0071007/reference>.

MOLLET, Jean-Benoît, Présentation du spectacle *Dans le ventre de la ballerine*, Site Internet de la compagnie « cie Anomalie &... », [En ligne, consulté le 03 janvier 2018], <http://www.compagnie-anomalie.com/fr/projets/spectacles-en-cours/dans-le-ventre-de-la-ballerine>.

NICLAIS, Shirley, « FAQ – atelier "Pratique de la scène contemporaine" », Propos recueillis par le Service communication de l'Université Paris Diderot, Publié sur le site Internet de « Syncorporer. Performances / Licence Lettres & Arts », [En ligne, consulté le 22 novembre 2017], <https://syncorporer.wordpress.com/>.

12. SITOGRAPHIE

« Association Épiscopale Liturgique pour les pays Francophones » (AELF), [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <https://www.aelf.org/bible>.

« Cie Zygomatic », Site Internet de la compagnie, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <https://www.compagniezygomatic.com/latroupe>.

« Dans le Ventre », Site Internet de la site de la compagnie, [En ligne, consulté le 22 novembre 2017], <http://dansleventre.com/wordpress/estomac/>.

École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, Site Internet, [En ligne, consulté le 19 avril 2018], http://www.ecole-jacqueslecoq.com/fr/lem_fr-000004.html.

« Le peuple du Microbiote », Page Facebook de l'événement, [Bord de Scène] » du 10 mai 2017 organisé par « Théâtre du Loup », [En ligne, consulté le 22 novembre 2017], <https://www.facebook.com/events/1815039832156196/>.

« Les 7 doigts de la main », Site Internet de la compagnie, [En ligne, consulté le 23 janvier 2018], <http://7doigts.com/les7doigts>.

MOUAWAD, Wajdi, Site Internet personnel, [En ligne, consulté le 20 décembre 2017], <http://www.wajdimouawad.fr/>.

Museum d'histoire naturelle de Neuchâtel, Site Internet, [En ligne, consulté le 03 janvier 2018], <http://www.museum-neuchatel.ch/index.php/a-decouvrir/actualites-et-animations>.

« Stomach Company », Site Internet de la compagnie, [En ligne, consulté le 13 janvier 2018], <https://stomachcompany.wordpress.com/bioround-g/>.

« Théâtre du loup », Site internet de la compagnie/théâtre, [En ligne, consulté le 22 novembre 2017], <http://www.theatreduloup.ch/portfolio-item/luttes-intestines/>.

« Théâtre Fouic », Site Internet de la compagnie, [En ligne, consulté le 22 novembre 2017], <http://www.fouic.fr/mangez-le/spectacle.php>.