

CE QUI NOUS HANTE

WHAT HAUNTS US

Joseph DANAN

Sorbonne Nouvelle (Francia)

joseph.danan@wanadoo.fr

Résumé: Même face à des spectacles théâtraux qui rompent avec l'illusion, il arrive que nous soyons plongés dans un état quasi hypnotique. La question que l'on se posera, en prenant appui sur *Cour d'honneur* de Jérôme Bel et *Le Metope del Partenone* de Romeo Castellucci, est celle-ci : comment s'effectue la sortie de tels spectacles ? Ils peuvent nous hanter longtemps. L'écriture apparaît alors comme un moyen, pas tout à fait d'en sortir, mais au contraire de prolonger par d'autres moyens l'envoûtement.

Mots-clés: Spectateur, État hypnotique, Répétition, Sortie du spectacle, Écriture sur un spectacle, Romeo Castellucci, Jérôme Bel.

Abstract: Even in the face of theatrical performances that break with illusion, we sometimes find ourselves plunged into an almost hypnotic state. The question we will ask ourselves, drawing on Jérôme Bel's *Cour d'honneur* and Romeo Castellucci's *Le Metope del Partenone*, is this: how is the release of such shows? They can haunt us for a long time. Writing then appears as a means, not quite to get out of it, but on the contrary to prolong the spell by other means.

Keywords: Spectator, Hypnotic state, Rehearsal, Exit the show, Writing on a show, Romeo Castellucci, Jérôme Bel.

La présente réflexion doit son origine à un programme de recherche sur l'hypnose initié en 2017 par Mireille Losco-Lena à l'ENSATT (École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre, à Lyon) et plus particulièrement à une Journée d'Étude organisée le 27 janvier 2018 dans le cadre de ce programme par quatre jeunes chercheurs de l'Université de Lyon 2 (Pierre Causse, Pauline Picot, Adeline Thulard, Manon Worms) sous l'intitulé « Entre hypnose et théâtre : Enjeux et perspectives de la sortie de spectateur ». J'y avais présenté une communication intitulée « Sorties côté Cour et côté Jardin », dont je reprends ici, pour l'essentiel et avec l'accord de Mireille Losco-Lena, dont je la remercie, la teneur.

Comment le spectateur est-il mentalement impliqué dans un spectacle de nature performative ? Comment ce spectacle s'inscrit-il en lui, au point de le hanter, de nourrir sa pensée et surtout, le cas échéant, son écriture ? Le détour par l'hypnose a été, pour moi, un déclencheur afin d'essayer d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions.

Je commencerai par un petit prologue qui ne sera pas vraiment centré sur un spectacle "performatif" — mais il y a de la performativité dans tout spectacle théâtral, dès lors que celui-ci agit sur le spectateur.

J'ai convoqué pour la première fois l'hypnose à l'époque lointaine où j'avais collaboré à la dramaturgie de *L'Illusion comique* de Corneille mise en scène par Alain Bézu. C'était en 1978. Le spectacle, créé en Normandie par le Théâtre des 2 Rives, avait été montré notamment au Théâtre de la Cité Internationale, à Paris.

Nous nous étions demandé alors, avec Serge Lamoureux qui était l'autre dramaturge du spectacle, quel pouvait être, pour un spectateur contemporain peu disposé à se satisfaire du "coup de baguette magique", le statut de ces fameuses images qu'Alcandre, le mage, fait naître sous les yeux de Pridamant. L'hypothèse sur laquelle reposait la dramaturgie était qu'Alcandre était une sorte de thérapeute qui allait guérir Pridamant de sa culpabilité de père en le plongeant dans un sommeil hypnotique. Nous souhaitons par là donner un fondement aux images produites ou suscitées par Alcandre en leur conférant le statut d'images mentales, et en remontant aux origines de la psychanalyse, considérées comme une sorte de mythe fondateur de celle-ci.

Les visions de Pridamant suscitées par Alcandre étaient donc produites par l'hypnose, qui finissait, à l'Acte V — celui du théâtre dans le théâtre —, par se confondre avec le théâtre. Pour plus de détails, je renvoie au livre (CORNEILLE / DANAN, 2006) que j'ai dirigé à l'occasion de la seconde mise en scène de cette pièce par Alain Bézu, en 2006, très différente de la première, où l'on trouve aussi les textes dramaturgiques produits en 1978 (et, bien sûr, en 2006), ainsi que la version scénique de la pièce de Corneille établie pour l'une et l'autre de ces deux mises en scène.

Cette conception du théâtre comme lieu de l'illusion (le titre de la pièce renvoie, faut-il le rappeler, à l'illusion théâtrale dans sa généralité), nous la rapprochions ainsi, explicitement, de l'hypnose. Brecht, on le sait, reviendra sur cette conception pour en dresser la critique. Dans le *Petit organon* (au § 26), il décrit la salle de théâtre comme une « assemblée de dormeurs » (BRECHT, 1978: 38) — qu'il se donnera pour tâche de réveiller. « Ils portent leurs regards sur la scène, comme envoûtés », dit encore Brecht (*id.*).

Or, à l'époque même de Corneille, cette conception du théâtre relevait de la mythologie. Elle désigne, c'est le cas de le dire, un théâtre rêvé, fantasmé, un théâtre dans lequel la « feinte » peut être prise pour vérité¹. Un théâtre de l'illusion dont Christian Biet montre bien qu'il n'a jamais vraiment existé. Quelle illusion, en effet, peut naître d'un dispositif théâtral dans lequel des spectateurs sont assis sur la scène parmi les acteurs, ou encore se regardent les uns les autres dans une salle à l'italienne ? (BIET, 2006). Cette mythologie renvoie elle-même, plus lointainement, au mythe platonicien de la Caverne : le théâtre comme lieu où l'on voit s'agiter des ombres que l'on prend pour la réalité, alors que celle-ci, la réalité, est bel et bien ailleurs.

Ce qui accomplira l'illusion, ce seront, bien plus tard, les progrès de l'éclairage, la salle que Wagner va plonger dans le noir... et le cinéma (BAUDRY, 1975). Je laisse de côté pour l'instant le cinéma, mais ce sont, plus que la *mimèsis* aristotélicienne, ces progrès, en quelque sorte techniques, de l'illusion qui autoriseront la critique brechtienne.

En 1978 déjà, je me demandais ce que pouvait être au théâtre cette illusion hypnotique (au sens où, tel le sommeil, elle prive le spectateur de sa conscience) pour un spectateur désormais (en 1978) brechtien. Car le spectateur — et aujourd'hui, en cette troisième décennie commençante du XXI^e siècle, plus que jamais — sait parfaitement qu'il est au théâtre, tout comme peut le lui rappeler, par exemple, le jeu d'acteurs, susceptible d'adopter quasi spontanément un mode épique visant à décoller l'acteur du personnage, pierre de touche de l'illusion mimétique. Nous ne sommes plus dans l'ignorance, ou la naïveté, des habitants de la Caverne.

Denis Guénoun a montré (GUENOUN, 1997) comment le XX^e siècle avait peu à peu délégué au cinéma cette faculté d'illusion que le théâtre avait fantasmée pour lui-même, et peut-être réalisée dans une période historique relativement brève, celle qui va de la naissance de la mise en scène (ou, en remontant un peu plus haut, du drame bourgeois de Diderot, si l'on pense au dispositif illusionniste et cathartique qu'il invente dans *Le Fils naturel*) à Brecht. Mais c'est le cinéma qui sera le lieu de la plongée dans l'obscur de la psyché, le lieu de l'onirisme ou du rêve éveillé, la caverne mentale autant que fœtale où nous nous lovons. L'illusion, en effet, n'est pas nécessairement mimétique de la réalité, elle est aussi « fausse apparence » — son sens au XVII^e siècle, comme l'atteste en 1690 le Dictionnaire de Furetière (CORNEILLE / DANAN, 2006: 247) — qui devient, le temps d'un spectacle, l'unique réalité.

La recréer aujourd'hui au théâtre suppose l'élaboration voulue et méthodique d'un type d'esthétique dont le modèle aura été donné une fois pour toutes par *Le Regard du sourd* de Bob Wilson

¹ « J'ai pris sa mort pour vraie, et ce n'était que feinte » (Pierre Corneille, *L'Illusion comique*, Acte V, scène VI).

(1970). Une telle esthétique existe, certes. Elle ne saurait toutefois être constitutive du théâtre, qui se déploie le plus souvent désormais sur des terres où il croise la performance et qui sont aux antipodes de toute illusion.

Si bien que cette qualité proprement hypnotique, je la crois relativement rare aujourd'hui. On peut la trouver dans des théâtres que l'on appelle parfois sommairement d'images, dans le sillage de celui de Wilson, et qui utilisent en fait tous les moyens scéniques, notamment le son, pour créer des états de fascination ou de sidération. On peut penser aussi à la dimension d'envoûtement du théâtre de Claude Régy, ou à tous les spectacles qui travaillent sur un trouble de la perception. Je me souviens ainsi d'un spectacle de Leszek Madzik², fondateur du Théâtre Visuel "Scena Plastyczna" à l'Université catholique de Lublin, en Pologne. Je pense aussi à *certain*s spectacles de Castellucci, ceux qui se situent dans une esthétique de l'illusion, supposant notamment une séparation entre la scène et la salle, comme *Go down Moses* (2014). Pas celui dont je vais parler.

Laisant, au moins provisoirement, de côté l'hypnose, mon projet est d'aborder la question de la sortie du spectacle (qui est l'exact inverse de la sortie au théâtre), la question du "sas", sous l'angle de l'écriture, de la nécessité d'écrire, quel qu'en soit le cadre : atelier d'écriture — j'ai évoqué cette pratique à propos du spectacle de Castellucci dont je vais parler maintenant (DANAN, 2019) —, journal intime, blog... Internet aujourd'hui démultiplie les espaces de l'écriture et de son partage.

Les deux spectacles dont j'ai choisi de parler sont à bien des égards antinomiques. Ils ont pour point commun, très subjectivement pour moi, de m'avoir poursuivi, une fois la représentation finie, et même *hanté*. Or la hantise, qui a à voir avec les spectres (Corneille utilise ce terme dans *L'Illusion comique*³), a à voir du même coup, même si c'est d'un peu loin, avec l'hypnose, dans la mesure où elle évoque un état intérieur dont vous n'êtes pas maître, une dépossession au moins partielle de la conscience. Quelque chose vous poursuit et ne vous lâche pas, comme un rêve entêtant, un bon ou un mauvais rêve : l'un et l'autre peuvent être aussi obsédants, comme un cauchemar peut être fascinant.

Ces deux spectacles, ce sont *Cour d'honneur* de Jérôme Bel⁴, sur le versant *soft* ou agréable de la hantise — c'est le côté Cour —, et *Le Metope del Partenone (Les Métopes du Parthénon)* de Romeo Castellucci⁵, sur son versant *hard*, terrible voire terrifiant — ce sera le côté Jardin des supplices. Tous deux peuvent être considérés comme relevant d'un "théâtre performatif" ou du moins en détenant un certain nombre de traits, le premier parce que, tournant le dos à la forme dramatique et à l'illusion, il met en scène des spectateurs évoquant, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, leurs souvenirs de spectacles vus en ce lieu même, lors du Festival d'Avignon (depuis sa création en 1947), et les

² Probablement *Wedrowne (De passage)* ou *Wilgoc (La Pourriture)*, au Centre d'art, d'essai et de création de Mont-Saint-Aignan, en mai ou juin 1993.

³ « Toutefois si votre âme était assez hardie,
Sous une illusion vous pourriez voir sa vie,
Et tous ses accidents devant vous exprimés
Par des spectres pareils à des corps animés »
(Pierre Corneille, *L'Illusion comique*, Acte I, scène III).

⁴ Festival d'Avignon, 2013.

⁵ Paris, Grande Halle de la Villette, 2015.

convoquant par la parole jusqu'à en faire renaître des fragments sur le plateau ; le second par l'implication du spectateur confronté à la brutalité de l'effet de réel que ce « théâtre de la cruauté » très contemporain produit, même si, paradoxalement — je vais y revenir —, cet effet est « faux » et joue sur l'illusion tout en la désignant. Mais le propre de la scène contemporaine et des « théâtres performatifs » qui s'y développent est de brouiller la frontière entre le « faux » du théâtre et le « réel » de la performance, pour reprendre les termes de l'opposition formulée de manière tranchée par Marina Abramović (DANAN 2016: 18). C'est le cas, exemplairement, chez Castellucci, dans plusieurs de ses spectacles. Deux autres critères d'un « théâtre performatif » peuvent être attribués à *Le Metope del Partenone*, tout comme, d'ailleurs, à *Cour d'honneur* de Jérôme Bel : l'ébranlement des frontières entre l'art et la vie ; le partage d'une expérience (DANAN 2016: 22).

Il s'agira donc ici de revenir sur ces deux spectacles à travers le prisme de l'écriture.

Mais je dois, auparavant, évoquer un autre point commun entre ces deux œuvres si radicalement différentes. Toutes deux reposent, pour ce qui est de leur structure interne, sur la répétition. Gilles Deleuze parlait de la « puissance terrible » de la répétition (DELEUZE, 1968: 19), formule assez ouverte pour que puisse s'y laisser entendre un écho de cette répétition qui nous emprisonne dans des mécanismes mentaux auxquels nous ne parvenons pas à nous soustraire, sauf par le processus analytique (DELEUZE, 1968: 24-25) avec lequel Deleuze marquera ses distances dans *L'Anti-Œdipe*. Lorsqu'il évoque le « vide » de « l'espace scénique » — « et comment la répétition se tisse d'un point remarquable à un autre en comprenant en soi les différences » —, lorsqu'il écrit que « Dans le théâtre de la répétition, on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire [...], un langage qui parle avant les mots » (DELEUZE, 1968: 19), il semble décrire un spectacle comme *Le Metope del Partenone*. Car c'est bien cette puissance terrible de la répétition qui était à l'œuvre dans la Grande Halle de la Villette — un immense espace vide, éclairé en lumière du jour, où l'on pouvait se placer et circuler librement. Les six séquences qui composaient le spectacle s'organisaient toutes de la même manière. Quelque part dans cet immense espace, un homme ou une femme s'écroule sur le sol. Un attroupement se forme : nous, spectateurs. Puis on entend des sirènes et un véhicule du SAMU⁶ fait son entrée, obligeant les spectateurs à lui laisser le passage et à se repositionner dans le cercle autour de la victime. L'équipe d'urgentistes — une vraie équipe du SAMU, c'est un point essentiel, différente chaque soir — fera ensuite les gestes qui sont accomplis en ces circonstances, échangeant les rares paroles, circonstancielles, qu'exige leur métier, jusqu'à ce que la mort soit constatée. Ils enlèvent le corps, remontent dans leur véhicule et repartent. Telle est cette « puissance terrible » qui nous assaille tout au long du spectacle. Or, il faudra bien en revenir, en réchapper. Ce serait l'enjeu de la sortie du spectacle.

Cour d'honneur met en œuvre un autre type de répétition, bien moins terrible. Mais la succession des témoignages, avec leurs variations (différences et répétitions, comme dans *Le Metope del Partenone*), si elle se clôt à un moment donné parce qu'il faut bien que le spectacle s'arrête, pourrait, dans l'absolu, se poursuivre indéfiniment par le passage du témoin à d'autres — aux spectateurs (les

⁶ Service d'aide médicale urgente.

vrais, ceux qui assistent à cette succession de paroles et de moments de remémoration de spectacles présentés dans la Cour d'honneur). J'ajoute que la répétition, c'est aussi, dans *Cour d'honneur*, celle des fragments de spectacle redonnés, en étant arrachés à leur disparition, pour ces quelques représentations.

Cette répétition qui structure les deux œuvres, on pourrait la rapprocher du jeu du *fort-da!* freudien (FREUD, 1972: 15-17). C'est le désir, ou la pulsion, que quelque chose soit rejoué sans fin. Le cinéma là encore me le fait éprouver avec force. Plus — pourquoi ? — que le théâtre. Je parle du désir, sortant de la salle, d'immédiatement ou dans les heures, les jours qui suivent, revoir le film. Peut-être ce souvenir ancien du "cinéma permanent". Une pratique sociale, en tout cas, qui rend la chose plus aisée qu'au théâtre, où il faut réserver sa place, et on sait que c'est complet et que ce n'est même pas la peine d'essayer. Mais au cinéma, combien de fois l'ai-je éprouvé, avec la force irrationnelle du désir ? Et puis les jours passent, et cela s'estompe, et on passe à autre chose, à un autre film, au point que ce désir se laisse oublier. Pas toujours...

Dans une constellation autour de l'hypnose, qui aurait à voir avec une psychologie du spectacle vivant (plus que du spectateur), il faudrait travailler sur l'addiction, sur la fascination, sur l'obsession. Sur l'onirisme, cela va de soi, le rêve éveillé, le fantasme.

Mais j'en viens à l'effet produit par ces deux spectacles qui, pour moi, ne se sont pas laissés oublier, alors que tant d'autres s'effacent si vite sans laisser, comme on le dit si bien, de *traces*.

Je suis sorti de *Cour d'honneur* avec un immédiat désir d'écrire. En m'assignant à ma place de spectateur, observant en miroir ou en abyme d'autres spectateurs, sur la scène du Palais des papes, je ne crois pas qu'il m'ait été donné l'envie, à aucun moment, d'être sur la scène — j'étais bien là où j'étais, sur les gradins — mais il a, à coup sûr, enclenché un mouvement. « J'étais bien ». L'expérience était agréable. Je me sentais vivre, comme on peut se sentir vivre en Avignon, dans le plein air et la douceur ou la fraîcheur de la nuit d'été qui vient. Je ne sais pas si cet état de bien-être peut recouper l'hypnose car il y a en plus, comme je l'ai dit, la conscience d'être là. Mais cette conscience est à la fois hyper-aiguë et partielle, amputée d'une part d'elle-même qui a à voir avec la mise à l'écart du monde extérieur, des tracas ou de la routine du quotidien.

Est-ce cet état-là que je voulais prolonger par l'écriture ? Je ne m'en souviens plus, parce que, très vite, je crois, ce désir d'écriture s'est mué en désir d'écrire sur (d'écriture "théorique", si l'on veut) — ce que j'ai fait pour la revue *Incertains regards* (DANAN, 2015). C'est notre particularité, ou, pour rester dans la note, notre pathologie : nous ne sommes pas des spectateurs normaux. Étudiants ou chercheurs en Études théâtrales, nous sommes des spectateurs — je n'irais pas jusqu'à paranormaux, mais au second degré. C'est sans doute ce qui fait que nous ne nous laissons pas si aisément hypnotiser. Je parle pour moi.

Ce qui me trouble, revenant sur l'expérience de *Cour d'honneur*, c'est comment, travaillant sur le spectacle (il faut bien appeler cela par son nom : c'est un travail), j'ai pris plaisir à — comme on le dit si bien aussi — m'y replonger. Retrouver ce bain immersif qui nous hypnotise, expérience spectatorielle et état fœtal (aggravé au cinéma). Là, osons un tabou, la captation a joué son rôle. Plaisir

de revoir, de revivre les sensations éprouvées, toujours en abyme puisque ce spectacle relève du méta-théâtre : avec, outre les spectacles évoqués par la seule parole, des bribes de spectacles redonnés, rejoués, en un étrange processus d'anamnèse. Et, donc, il y a eu ce plaisir : de revoir en vidéo des moments du spectacle, seul à mon bureau (mon état fœtal à moi) ou dans la salle de cours (là, on est plusieurs mais comme unis dans un seul souffle, aimantés par l'écran – un peu comme au théâtre, en somme). L'écriture sur un spectacle, si théorique qu'elle soit, n'a de sens que prise, comprise dans ce plaisir du temps retrouvé. A se demander si le processus hypnotique, pour moi, ne s'enracine pas là, dans l'après-coup, et surtout dans l'acte d'écrire, un acte qui s'accomplit le plus souvent (c'est la marque de son accomplissement) dans un état quasi second. Une hypnose mémorielle. Je crois que je me suis laissé hypnotiser après coup par ce spectacle, qui continue à me hanter, sur lequel j'ai envie de revenir à nouveau, dans le cadre d'un cours ou comme je le fais en écrivant ce texte. D'avoir écrit dessus ne l'a pas épuisé ou expulsé. D'avoir écrit dessus n'a fait qu'en prolonger la résonance. Écrire serait alors, contrairement à ce que je croyais de bonne foi vouloir démontrer, surtout pour l'autre spectacle, dont je vais parler maintenant, *ne pas en sortir*.

Car, étrangement, je pourrais dire qu'il en est de même pour *Le Metope del Partenone*, si différents que soient les deux spectacles, si distincte que soit à leur propos la nécessité d'écrire. Les précautions qu'appelait l'entrée dans ce spectacle trouvent leur pendant dans celles que nécessitait sa sortie. J'en rappelle les circonstances. *Le Metope del Partenone* a été présenté à Paris, à la Grande Halle de la Villette, quelques jours après les attentats du 13 novembre 2015 dans la capitale française. Ce qui était une coïncidence temporelle évidemment imprévisible a amené Castellucci à faire précéder le spectacle d'une annonce audio (doublant le texte distribué à l'entrée) dans laquelle il s'excusait de donner à voir aux spectateurs parisiens quelque chose qui pouvait résonner de si près avec ce qu'ils venaient de vivre : des êtres humains s'écroulant sur la place publique, le SAMU qui arrive, les gestes qui tentent de sauver et, au bout, la mort.

Je me souviens avec force de l'impression laissée par la fin du spectacle. Pas de salut ni (du moins, le soir où je l'ai vu) d'applaudissements. La Grande Halle rendue à sa vacuité, avec une voiture de nettoyage qui la sillonne, sur une musique de ballet. Des spectateurs qui peu à peu s'en vont. D'autres qui restent, longtemps. Seuls ou qui se parlent. Difficulté à sortir. Je ne sais pas combien de temps ça a duré, je n'ai pas été le dernier à partir. Il fallait *évacuer* le trauma, la succession de traumas à laquelle nous venions d'assister et que nous venions de vivre ou de revivre — le spectacle étant, par le jeu de la répétition, comme la cristallisation ou l'allégorie d'un gigantesque trauma collectif.

Je ne crois pas que le spectacle était hypnotique, au sens où j'ai tenté de le définir tout à l'heure. Artaud l'aurait peut-être trouvé tel, cependant, lui qui voulait abolir la séparation scène-salle et écrivait dans *Le Théâtre et son double* : « Je propose donc un théâtre où des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur pris dans le théâtre comme dans un tourbillon de forces supérieures. » (ARTAUD, 1964: 99).

Toujours est-il que ce spectacle créait bel et bien ce que j'ai appelé plus haut une sidération : devant ces humains qui tombent et la répétition des actions accomplies pour tenter de les sauver. Un

effet de réel qui aurait dû être démenti par la mise en place ritualisée de chaque séquence : l'actrice, l'acteur, s'installe au sol, on le couvre de faux sang, on le prépare à vue... L'esthétique n'est pas illusionniste. Pourtant elle le devient (à vue, si je puis dire, peut-être aussi, par le jeu de la ritualisation) : c'est le fameux « Je sais bien, mais quand même » du rêve (MANNONI, 1969). Pendant tout le spectacle, je cherche ma place, je m'approche, je m'éloigne, entre pulsion scopique et refus de voir. Jusqu'à la séquence finale, où l'actrice est une vraie unijambiste — et il y a là un brutal effet de réel exhibant le trauma.

Chacun(e) face à cela réagit comme il peut. Castellucci nous donne une arme (défensive) et il s'agit, comme par hasard, de l'écriture. Ce sont les énigmes (qu'il appelle des "devinettes") projetées sur un écran au-dessus de la scène, à la fin de chaque séquence — sauf la dernière, comme s'il fallait la confier au spectateur. Leur forme est celle de brefs poèmes. Ils sont là pour nous extraire de l'insupportable réel, pour le transcender (à l'instar de ce regard que nous devons lever pour les lire). L'écriture ici est un moyen de survie. Sans doute est-elle cathartique, à l'image certes de tout le spectacle, à prendre comme une totalité. Mais appelant une autre écriture possible et à venir. Car comment sortir d'un tel spectacle ? Il va vous hanter comme des moments vécus, ce qu'ils sont — dans cet espace qui est une agora où nous déambulons. Vous n'en sortirez que par la parole — faute de quoi vous demeurerez dans un tête-à-tête mortifère avec lui — ou par l'écriture.

Ou vous n'en sortirez pas, parce que ce que vous avez vécu là se situe malgré tout dans une dimension esthétique, qui est de sublimation, comme le soulignent le titre du spectacle et les énigmes, et que votre plaisir sera aussi de garder le contact avec ce qui est une œuvre d'art. D'y circuler mentalement après y avoir circulé physiquement. De ne pas en sortir, ou de la garder en vous, ce qui revient à peu près au même.

On n'expulse rien. Tout reste en nous, changeant seulement de statut. Ce serait la conclusion.

Bibliographie

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double, Œuvres complètes*, t. IV. Paris: Gallimard, 1964.

BAUDRY, Jean-Louis, « Le dispositif : approches métapsychologiques de l'impression de réalité », *Communications*, n° 23, « Psychanalyse et cinéma », 1975.

BIET, Christian, « Les illusions de Pridamant », in Corneille, Pierre, *L'Illusion comique / Danan, Joseph (dir.), Dramaturgies de l'Illusion*. Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, trad. Jean Tailleur. Paris: L'Arche, 3^{ème} éd., 1978.

CORNEILLE, Pierre, *L'Illusion comique*, Acte V, scène VI, éd. Georges Couton. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

CORNEILLE, Pierre, *L'Illusion comique / Danan, Joseph (dir.), Dramaturgies de l'Illusion*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2006.

- DANAN, Joseph, « Puissance du spectateur », *Incertains regards*, n° 4, 2015, Presses Universitaires de Provence.
- DANAN, Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Paris, Actes Sud - Papiers, « Apprendre », n^{elle} éd., 2016.
- DANAN, Joseph, « Pourquoi Castellucci ? », *La Critique. Un art de la rencontre*, dir. Butel, Yannick, Aix-Marseille Université: Presses Universitaires de Provence, 2019.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968.
- DELEUZE, Gilles, et Guattari, Félix, *L'Anti-Œdipe*. Paris, Éditions de Minuit, 1972.
- DIDEROT, Denis, *Le Fils naturel*, in *Œuvres complètes*, Paris: Club Français du Livre, t. III, 1970.
- FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, trad. Samuel Jankélévitch. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1972.
- GUENOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?* Belfort: Circé, « Penser le théâtre », 1997.
- MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil, 1969.