

## ARTICLES DANS DES REVUES INTERNATIONALES À COMITÉ DE LECTURE

1. « *How to gather and sympoièse* », *Amechanon. International Journal of the «Laboratory of Research on Practical Philosophy*, <https://practphilab.aegean.gr/amechanon-en/>

This contribution aims at studying the conjunction of two concepts, “sympoi:esis” and “gathering” by performance and philosophy. I refer to the concepts as conceived respectively by Donna Haraway and Bruno Latour. Both concepts are intended to be new ways of thinking-acting in the context of the Chthulu – or the Anthropocene. This thinking tries to avoid a certain monadological tendency of criticism by starting from the web of relationalities in which every subject is caught or which he wants to develop. The concepts are themselves the result of a collection of thoughts and the performances can show the pluralities of inspirations that run through them. Moreover performances can obviously unfold the potentialities of the concepts, thicken them, embody them. I would like to draw on three examples of performances that probe what the act of gathering and acting sympoi:etically brings into play. By “bringing into play” I mean that the performances do not simply prolong or incorporate reflections that precede them, that they do not think “about” objects or speak “about” them. But they are themselves works of gathering and sympoi:esis that furthermore call on the spectators to co-think and find co-impulses for their action.

2. « *Inviting the Terrestrial in our Minds and Bodies* », *Urania* [en ligne], 2023.1, *Theatre of the Anthropocene*, coord. Frank Raddatz and Johanna Domoskos, mis en ligne en mars 2024. [https://urania.szfe.hu/wp-content/uploads/2024/06/2\\_Urania\\_2023-01\\_ENG\\_p033-045\\_TAN\\_Beaufiles.pdf](https://urania.szfe.hu/wp-content/uploads/2024/06/2_Urania_2023-01_ENG_p033-045_TAN_Beaufiles.pdf)
3. « *Depuis le futur, des voix parlent et s'échouent sur les scènes – ou l'appel scénique au futur antérieur* », *thaêtre* [en ligne], *Chantier #8 : Dispositifs sonores. À l'écoute des scènes contemporaines* (coord. Marion Chénétier-Alev, Noémie Fargier et Élodie Hervier), mis en ligne le 15 janvier 2024.

URL : <https://www.thaetre.com/2024/01/15/depuis-le-futur-des-voix-parlent/>

L'article étudie des installations qui répondent au vœu de maints penseurs de l'Anthropocène en tentant de présenter un futur envisageable. Dans *Mass Bloom Explorations* du collectif Recoil, et *Mitigation of Shock (London)*, du collectif Superflux, des voix acousmatiques appellent à imaginer d'autres modes de vie. Les voix off réservent un vaste espace pour la fiction et l'imagination spectatorielle. Les environnements plastiques instaurent néanmoins un rapport ambigu à l'enregistrement : les sons jouent sur le trouble d'un futur qui est aussi une scénographie présente, dans l'espace d'une spéculation qui est aussi une expérimentation. Ils réussissent ainsi remarquablement à nous plonger dans le « trouble » de notre présent « épais », empli d'incertitudes, de deuil mais aussi de possibles, comme nous y invite Donna Haraway. L'article analyse le contrepoint des voix et du design scénographique, les dimensions performatives des enregistrements et la richesse critique de la théâtralité vocale qui convoque plusieurs plans de pensée.

4. « Dramaturgies des plantes : une introduction » (8765 mots [en ligne]), *Tangence*, n°132, numéro « Dramaturgies des plantes », 2023, <https://journals.openedition.org/tangence/2304>

5. « Faire équipe avec des plantes ? Quatre performances participatives et leurs au-delà » (8712 mots), *Tangence*, n°132, numéro « Dramaturgies des plantes », 2023, <https://journals.openedition.org/tangence/2359> .

Cette contribution interroge le faire-équipe à l'aune de quatre dispositifs, tous participatifs, qui mettent aussi en scène des textes. Il s'agit aussi bien de parcours audioguidés (*Woven Land* de Vanessa Grasse, *L'attraction des arbres*, de Moritz Frischkorn, *Plantoon* de Johannes Fast), que d'une *démocratie des organismes* sur une friche berlinoise. Je pose la question de la possibilité, pour les arts participatifs, de développer des modes de reliance complexes, sensibles aussi bien que sociopolitiques, qui engagent les spectateur·rice·s comme citoyen·ne·s, et attisent leur désir d'engagement, voire d'action. Pour cela, j'analyse dans un premier temps les formes de proximité et de familiarité promues par les dispositifs, puis les reconfigurations cognitives, et enfin les invitations par la participation à nouer dans l'incarnation expériences et savoirs.

6. « Combattre les gouvernements ou les inhibitions personnelles ? Les ambiguïtés de l'appel à l'action climatique », in *Agit-Prop d'hier à aujourd'hui*, numéro coordonné par Hélène Beauchamp et Sylvain Dreyer, *Slavica occitania*, 2023, p. 239-258.

Face à l'urgence climatique et à l'immobilisme des gouvernements, des performances activistes se multiplient ces dernières années. On peut distinguer en particulier deux démarches chez les artistes et activistes. D'une part, certain.es se situent avec assurance dans la tradition de l'agit-prop historique par leurs formes provocatrices et hautement dénonciatrices. Ces formes peuvent être privilégiées aussi bien par des spécialistes du genre, tels les Yes Men, ou par des gens de théâtre qui participent à des manifestations du mouvement Fridays for Future. Mais il s'agit toujours d'appeler le public à l'action *hic et nunc*. D'autre part, il importe de prendre en considération des démarches beaucoup plus discrètes, où les artistes deviennent des figures de projection empathique. Loin d'alerter, ils invitent à participer à un deuil écologique et à reconnaître la part que chacun.e prend au désastre. L'article interroge ces performances de contre-propagande qui visent à arracher les spectateur.ices à l'idéologie dominante, arrachement peut-être synonyme d'ouverture à l'action.

7. « Expériences de pensée écofictionnelles sur les scènes contemporaines : *Unlikely Creatures (drei) – us hearing voices* (2018) de Billinger & Schulz et *new skin* (2018) de Hannah de Meyer », *Fabula-LhT* n°29, numéro coordonné par Romain Bionda, 2023, <https://www.fabula.org/lht/29/beaufils.html> .

Comment s'imaginer dans un autre corps ? Les deux chorégraphies étudiées de Billinger&Schulz ainsi que de Hanna de Meyer prennent le parti de déplacer les cadres fictionnels dans un futur indéterminé, d'où les corps surgissent comme des lieux de vie étranges. La reconfiguration des gestes, des comportements et des voix permet d'imaginer des corps sans âme, ou des corps emplis de savoir incarné malgré eux, ou encore des corps à l'unisson d'une pensée amoureusement entrelacée au vivant. L'appel aux projections physiques et empathiques des spectateurs est tel qu'ils peuvent vivre des expériences de pensée déplacée, projetée corporellement dans des fictions à tout point de vue saisissantes.

8. « Les catastrophes futures ou les futurs de la catastrophe : les désastres à venir dans *Jouer le Paradis* et *Let Them Eat Money* », *Res Futurae* n°19, 2022, <https://journals.openedition.org/resf/10660?lang=fr>

Cette contribution se penche sur deux spectacles : l'un fantaisie, *paradies (abendland. ein abgesang)* (Thomas Köck) ; l'autre d'anticipation, *Let Them Eat Money* (Andres Veiel). Les deux pièces se confrontent au futur sur la base d'enquêtes. Comme le suggérait déjà Ursula le Guin, ces formes d'écriture représentent des voies pour penser un monde, ou un futur alternatif. La science-fiction devient un travail, lequel associe même une centaine d'habitants berlinois chez Veiel.

Les spectacles ont tous les deux la particularité de s'ancrer en partie dans le présent. Ils pénètrent ainsi le cœur d'une apocalypse rampante, repensée sous le signe d'effondrements diffus. L'article examine comment le brouillage de la fiction permet de faire appel à l'imagination du spectateur tout en développant des dynamiques d'écriture tant critiques que tragiques.

**9. « Des grands récits aux petites histoires : ne plus être face au monde mais dans le monde », dans Pierre-Louis Patoine (dir.), *Epistémocritique*, Hors-Série, « Le Guin/ Stengers : aventures de pensée », avril 2022, <https://epistemocritique.org/6-des-grands-recits-aux-petites-histoires-ne-plus-etre-face-au-monde-mais-dans-le-monde-dans-trois-performances-contemporaines/> .**

Dans la *Théorie de la fiction-panier*, Ursula le Guin pointe du doigt le fait que les grandes histoires aient toujours été essentiellement masculines et conquérantes. Elle se distancie de l'histoire des grands héros et de leurs accidents, et préconise de passer à d'autres narrations, sans héros, sans progression, aux fins ouvertes.

Certaines performances théâtrales illustrent tout à fait cette volonté d'initier une autre histoire. Si ce n'est que les actants en seraient cette fois les spectateurs. rices, qui deviennent participant.es d'une action nouvelle, une action sans aboutissement, sans héros, sans conflit, bien que non sans problèmes. Les performances deviennent des actions qui permettent de se projeter autrement dans le futur, de reconnaître une humanité non héroïque qui se met simplement à penser-agir.

**10. « Issues of Participatory Digital Theatre - Reflections on Three Forms Developed during the Pandemic », *Itinera 22* (décembre 2021), <https://riviste.unimi.it/index.php/itinera/article/view/16933>**

This article studies three participatory theatre-forms on zoom. It aims at analyzing what kind of participation is possible in the space of video-conferencing, which is both located in a private room and at a distance. These theatres seem able to interpellate the audience on a cognitive as well as a social and even an affective level. Each apparatus focuses on a different dimension, be it imagination, empathy or criticality. Yet the interactions result in an experience that is anchored in the social and sensitive subjectivity. This way the performances enable the audience to reflect on an array of issues that are far from limited to the pandemic.

**11. « Théâtralisations radiophoniques de poèmes », *Germanica*, LXIV, juin 2019, numéro coordonné par Carola Hähnel-Mesnard, p. 183-198. <https://journals.openedition.org/germanica/7140>**

Cet article se penche sur des formes de poésies radiophoniques contemporaines qui rompent aussi bien avec quelque pathos déclamatoire qu'avec des présentations expérimentales de poésie concrète ou très formalisée. La langue poétique est certes travaillée, mais sa présentation fait également « effet de poésie » en étant portée par une forme de dire à la fois discret et rythmé. Ce dire poétique s'appuie d'autant plus sur un rythme tel que le conçoit Henri Meschonnic, comme langage subjectivant, qu'il use de la théâtralisation radiophonique de manière performative pour transmettre une expérience tout à la fois sensible et pensée. Partant de l'analyse de la pièce de Christian Uetz, *Enig ohne Dauer*, l'article dégage les caractéristiques propres au dire poétique. Il les retrouve dans deux autres pièces traitant de contenus sociopolitiques, en particulier du multiculturalisme. Le dire

poétique permet alors de faire de la radio un espace spéculatif, poétique et autopoïétique. Il évite la mise en scène des conflits et les divers « théâtres d'affects » médiatiques (Byung Chul Han), tout en permettant de revenir sur les différences.

**12. « L'Esthétique du postfordisme selon Buchmann, van Eikels, Etzold et Schäfer », *Regards croisés*, n°7, revue franco-allemande d'histoire de l'art et d'esthétique, 2017.**

L'article revient sur l'ouvrage issu du travail du groupe de recherche « Netzwerk Kunst & Arbeit ». Il porte sur les conditions de travail artistique au sein d'un ordre socio-économique postfordiste, dont la problématique est connue : l'expansion des tâches immatérielles a entraîné des changements dans l'appréhension du travail, laquelle repose désormais davantage sur des idéaux de créativité, ce qui affecte en retour l'auto-compréhension des artistes et les processus de travail esthétique. L'ouvrage entreprend moins toutefois d'établir une symptomatologie des aléas de la création contemporaine que de faire la généalogie des idéaux liés à l'art en remontant à l'humanisme et aux Lumières. Cette prise de distance permet de mieux distinguer les avatars et variations des « valeurs » postfordistes en jeu ainsi que leurs retombées sur les discours et pratiques actuels.

**13. « Réalités de l'illusion d'illusion dans deux performances de Gob Squad. Ou comment se méfier de sa méfiance », *Hybrid*, n°2, 2015, <http://www.hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=443> également paru en anglais « Realities of illusion in two performances by Gob Squad. Or: How to distrust one's distrust » <https://hybrid.univ-paris8.fr/lodel/index.php?id=556>**

Deux spectacles de Gob Squad nous confrontent à l'illusion de manière surprenante : quoique le collectif tienne aux principes de la performance, notamment le risque et l'improvisation, le spectateur souvent ne croit pas à la part spontanée et « authentique » de la conversation dans *Gob Squad's Kitchen* et *The Conversationalist*. Cette difficulté de réception tient sans doute à notre accès à la réalité, voire à notre vision d'elle, ainsi qu'à notre appréhension de la conversation. Aussi, les performances nous engagent non seulement à réfléchir aux principes de la communication et de l'authenticité par-delà de, et en quelque sorte, avec la médialité, mais à la signification du réel pour nous, qui sommes des êtres « dans le medium » (Agamben).

**14. « Comment mettre en scène l'Europe pour l'expérimenter autrement. Trois stratégies théâtrales » *Germanica*, n°56, « Regards croisés sur l'Europe et les voisins européens », numéro dirigé par Andrée Lerousseau, 2015, p. 111-124. <https://journals.openedition.org/germanica/2910>**

Comment représenter une réalité aussi complexe que celle de l'Union européenne ? Mieux, comment sensibiliser des spectateurs très souvent blasés par les informations médiatiques et les discussions politiques ? Certaines entreprises théâtrales ont vu le jour ces dernières années pour tenter d'éveiller l'intérêt des spectateurs citoyens et de leur montrer que la politique européenne est non seulement de leur ressort mais à leur portée. Il est frappant d'observer qu'elles ne sont pas simplement critiques, mais qu'elles n'hésitent pas à recourir à l'humour, rendant ainsi sans aucun idéalisme les enjeux européens attachants. L'article explore trois voies de cette sensibilisation par l'humour : didactique, allégorique et performantielle.

**15. « Je t'Adorno : Les dimensions posthumanistes du théâtre critique de Pollesch », in *Le posthumain et le postdramatique*, dossier coordonné par Isabelle Barbéris et Françoise Dubor, *Degrés*, n° 163-164, 2015, c-c-8.**

L'article revient sur l'héritage manifeste de la théorie critique chez René Pollesch, tout à la fois post-adornien et post-brechtien. Dans la bonne tradition post-brechtienne, le dramaturge et

metteur en scène se tourne contre son maître avec force ironie. Pollesch opère néanmoins un tournant métaphysico-idéologique qui n'est pas anodin : son appétance subversive l'amène à cultiver un posthumanisme critique, qui n'épargne aucune valeur humaniste, ni aucun reste d'esthétique théâtrale. Il délivre des messages d'un geste hautement performatif et livre le spectateur à une autopoïèse stressante mais ludique.

16. « Du 'je' à l'impersonnel poétique et *vice versa* - L'Acteur entre le personnage, le performeur et le témoin », in « Twenty-First Century Actors », *Mimesis Journal*, II, 2, 2014, p.121-133.

<https://journals.openedition.org/mimesis/382>

Les acteurs de spectacles et de théâtre post-dramatique naviguent couramment de nos jours entre jeu et non-jeu (Kirby). Mais que se passe-t-il lorsque la possibilité d'incarnation est complètement niée, évinçant la possibilité de réaliser des actions, d'engager une personnalité ? L'acteur devient alors un "expérimentateur", un témoin même, qui permet de développer une relation très personnelle avec la vie sur scène et avec les mots. L'article se concentre sur deux exemples de Laurent Chétouane et de René Pollesch, qui transforment tous deux la scène en un espace profondément dialogique, jonglant entre présence affectante et mystérieuse absence.

17. « Le jeu des imaginaires collectifs dans les théâtres hors établissements », *Revue d'Allemagne*, n°45, « Théâtre et nation », numéro dirigé par Emmanuel Béhague, 2014, p. 133-147.

L'article se penche sur trois spectacles qui contournent tous soigneusement la question de la nation, tout en jouant d'imaginaires culturels très prégnants. *Frame Games* du collectif Antagon revient sur des images clichés des villes modernes, et reprend ainsi de grands topoï expressionnistes. *Mora-Mora-Land* du Theater Anu renoue avec des schèmes et des idéaux romantiques postrationnalistes et communauristes, tels qu'ils ont influencé les premiers grands mouvements nationalistes allemands. Dans le même temps, tous cultivent des représentations supra-nationales en un sens hostile au mouvement de modernisation et de globalisation. On peut faire l'hypothèse que ces ambiguïtés contribuent à une mondre reconnaissance de ces collectifs.

18. « Bild- und Schriftspiele im Gegenwartstheater », in Françoise Lartillot (dir.), « Bild, Abbild, Text/ Images, reproduction, texte », *Genèses de Textes*, 5, Bern, Peter Lang, 2012, p. 65-85.

Cet article se penche sur les jeux entre graphies et photos déployées sur scène. Les photographies constituent des signes iconiques assez rares au théâtre en 2010: ils sont associés aux souvenirs, à des contextes culturels passés, à des écrits scientifiques ou à des coupures de presse. Les usages analysés dans six à sept spectacles montrent que les photos permettent souvent d'approfondir les intertextualités ou alors elles servent la critique des médias. L'usage est en particulier critique quand il contrecarre le rapport entre *inscriptio* et image.

19. « Dämmerung und Morgengrauen. Die Versöhnung des politischen Theaters durch die Poesie bei Dea Loher », in Andrée Lerousseau (dir.), « Des femmes en dialogue avec le siècle », *Germanica*, n°46, 2010, p.185-203.

<https://journals.openedition.org/germanica/pdf/1042>

L'écriture de Dea Loher est complexe, et rassemble dès ses premières pièces des traits des principales traditions théâtrales du XX<sup>e</sup> siècle, de l'expressionnisme à Heiner Müller.

Ses œuvres mettent en scène les gens de la rue. Des paroles anodines sont révélatrices des grands problèmes sociaux contemporains. A l'instar d'Elfriede Jelinek, l'auteur entend se faire l'écho des paroles perdues mais elle se situe moins dans une perspective de combat et de revendication que de réconciliation postadornienne. L'effroi qui habite ses pièces est imprégné de douleur, douleur où perce la nostalgie d'une communauté et d'une communication au-delà de tous les clivages. L'espace du théâtre s'ouvre alors à des phrases poétiques et à des images inédites qui suspendent le temps.

La démarche de synthèse créatrice est ainsi caractéristique du postmoderne mais elle signe en même temps son dépassement, puisqu'elle renoue avec l'espoir utopique d'une humanité.

**20. « Violences sur les scènes allemandes », in E. Poulain (dir.), « Ecritures du XX<sup>e</sup> siècle », *Germanica*, n°39, p. 103-115, <https://journals.openedition.org/germanica/326>.**

Cette contribution revient sur trois auteurs et écritures de la violence, dont deux ont été étudiées dans la thèse : il s'agit du théâtre de l'abject de Werner Schwab, du théâtre du mal de Robert Woelfl, et du théâtre déréalisé d'Albert Ostermaier. Si les pièces de Schwab peuvent être rattachées à des principes majeurs du théâtre de la cruauté artaudien (poétique du langage radicale, puisant à une souffrance corporelle de tous les instants, imposition de désarroi sémantique), les écritures de Woelfl et d'Ostermaier peuvent paraître profondément gratuites en l'absence de causalité et de recherche de sens. Les pièces du dernier auteur se confrontent néanmoins à diverses formes de virtualisation du réel, ce qui ne manque pas d'affecter passions et sens, ni donc par ricochet le théâtre lui-même.

#### **ARTICLES DANS DES REVUES NATIONALES À COMITÉ DE LECTURE**

**21. « Penser la catastrophe et la dépasser ? Des spectacles galvanisants pour le Chthulucène », *La condition écologique, Théâtre/Public*, n°247, sous la direction de Julie Sermon, 2023, p. 71-77.**

Cet article entreprend d'analyser la part prise par l'énergétique théâtrale dans la confrontation aux catastrophes de l'anthropocène. Il étudie trois spectacles ou performances qui misent sur différentes formes d'énergie théâtrale pour galvaniser les spectateurs : soit ils en appellent à la voix et à la langue comme *energeia* ; soit ils font passer les spectateurs par une décélération anti-rythmique ; soit ils procèdent par débordement énergétique polymorphe, galvanisant par l'activité intense dont témoignent les acteurs et le spectacle dans son ensemble.

**22. « Palpitations du paysage et crise de la sensibilité. L'immersion paysagère au temps de l'Anthropocène », *La Fabrique du paysage au théâtre, Revue d'Histoire du théâtre*, n° 296, 2023, sous la direction de Pierre Causse, Léonor Delaunay et Laure Fernandez, p. 189-202.**

Les trois dispositifs théâtraux analysés dans le cadre de cette contribution confrontent les spectateurs à une crise plurielle : celle des paysages, celle de la perception, et enfin celle de la position spectatorielle elle-même. Les paysages scénographiques sont des environnements traversés par les catastrophes écologiques, tant menacés que menaçants. Ni bucoliques, ni sublimes, ni dévastés, ces espaces de l'anthropocène ne répondent pas aux canons picturaux des paysages, et ne peuvent être saisis dans leur globalité. Invités à s'enfoncer dans ces lieux immersifs, les spectateurs s'y sentent déplacés, et peuvent s'y perdre, du fait de leur difficile lisibilité. Les dispositifs promeuvent ainsi une tension entre immersion et réflexion, étonnement devant l'inédit et inconfort endeuillé. Tout en troublant la position des spectateurs et en questionnant leur

agentivité, le théâtre leur permet pourtant de développer un point de vue. Il représente une école du regard et de la perception au temps de la crise de la sensibilité envers le vivant. Et il appelle *in fine* chacun.e à réfléchir à la fabrique des paysages, tant théâtraux qu'extra-théâtraux.

**23. « Les guerres sans bruit ni fureur de Rabih Mroué et Lina Saneh », dans *Le Bruit et la fureur au théâtre: Haine, violences et guerres, Théâtres du Monde*, sous la direction de Marc Lacheny, n°2020.**

Cette contribution revient sur les pièces *Pixelated Revolution* (2011) et *33 Tours et quelques secondes* (2012) conçues par les artistes libanais Rabih Mroué et Lina Saneh Majdalanie. Il s'agit de leurs uniques pièces en prise directe avec les conflits qui agitent le Liban et la région. La rareté de la thématique est incontestablement le signe de la difficulté que les artistes éprouvent à représenter la guerre. Pour aborder les tensions libanaises et le printemps syrien, ils prennent le parti d'adopter des perspectives obliques et de maintenir les passions et déferlements de force à distance de la scène. Une série de procédés permet de mettre l'accent sur la parole et de déléguer en partie la réflexion aux spectateurs. La mise en abyme contribue à creuser le questionnement et à déstabiliser artistes et spectateurs. De ce fait, ces pièces peuvent être considérées comme critiques, elles créent une scène de la pensée à la guerre, qui tend volontiers à se dérober à la réflexion et à attiser la fureur.

**24. « Déplacement de la scène de l'anthropos dans *Conversations déplacées* d'Ivana Müller », in *Thaêtre*, juin 2019, numéro coordonné par Frédérique Aït-Touati. <https://www.thaetre.com/2019/06/01/conversations-deplacees/>**

La pièce *Conversations déplacées*, conçue et présentée par Ivana Müller à la Ménagerie de verre en novembre 2017, rapporte une promenade curieuse : des personnages semblent faire une petite excursion en forêt. Mais au fil de la pièce, la promenade se prolonge des jours, des semaines, et même des années durant. En contrepoint de cette épopée discrète, ni dystopique ni utopique, s'imposent des questions cruciales liées à la survie. De ce fait, le parergon environnemental devient plus important que le cœur de la pièce. Il convient de s'interroger sur les effets d'une telle dramaturgie négative. Elle s'appuie sur une esthétique de la conversation particulière, qui semble renvoyer à des modes de subjectivation dépassés. Et pourtant, entre conversations « déplacées » et avenir de survie, la nature de l'homme en devenir prend tout son sens, si bien que se dessinent des passages vers un homo absconditus (Plessner) et un nouvel anthropos.

**25. « Un cas limite ? Monstrations du handicap dans *Dschingis Khan* de Monstertruck et Theater Thikwa », in *Elseneur*, « Monstruosités contemporaines », numéro dirigé par Sylvie Loignon et Claire Lechevalier, N°30/ 2015, p. 101-114.**

La présence d'handicapés sur scène reste rare, et on s'aperçoit que les spectateurs.rices sont mal à l'aise pour l'appréhender. Le spectacle du collectif Monstertruck prend le parti de présenter les acteurs handicapés comme des Mongols et s'inscrit ce faisant à plus d'un titre dans la tradition du « monstershow ». L'article tente de comprendre ce détour, qui risque *a priori* d'accroître les appréhensions ou d'apparaître comme une terrible provocation et une discrimination de plus. La performance cependant joue sur l'autodérision des spectateurs.rices vis-à-vis de leurs représentations. L'ambiguïté du rire suscité peut alors contribuer à redéfinir la relation entretenue aux handicapés.

**26. « Dons de l'absence dans les performances *Low Pieces* et *Tremblement de terre au Chili* », in *Figures de l'art*, « Esthétiques du don », numéro dirigé par Agnès Lontrade, Jacinto Lageira, janvier 2015, p. 63-74.**

Que recevoir, quand une performance théâtrale semble s'abstraire de toute jouissance sensible et affective, renoncer à tout « don humain » et se fait art conceptuel ? Elle nous engage dans un parcours de pensée qui n'est absolument pas donné, et se dresse même contre l'idée du don nourrie par les dernières avant-gardes: dons d'immédiateté, de spontanéité, de participation. Elle se retire dans un au-delà de toute illusion possible. Et pourtant cette pensée presque livrée à elle-même permet de faire une rencontre d'autant plus pleine, sensible et libre, qu'elle est sans attente et sans but. Don de présence et de conscience qui prélude peut-être à une nouvelle « culture du don ».

**27. « Avatars du théâtre postmoderne », in *Cahiers critiques de philosophie*, « Passages de Jean-François Lyotard », Numéro spécial dirigé par Bruno Cany, Hermann, Paris, 2011, p. 267-286.**

Le théâtre énergétique tel que le conçoit Jean-François Lyotard dans *Les Dispositifs pulsionnels* rejoint en bien des points le théâtre postdramatique, notamment par la notion du *figural*. Cependant, le postdramatique est loin d'équivaloir au postmoderne, notamment dans les dramaturgies d'Heiner Müller et d'Elfriede Jelinek. L'article retrace les points de convergence et de divergence majeurs.

**28. « Violences en jeu, violences sans enjeux ? *Viol*, de Botho Strauß », *Méthode !*, n°18, automne 2010, p. 325-333. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01017758/>**

La pièce de Botho Strauss présente une constellation de personnages violents, qui pourraient chacun illustrer l'une des esthétiques de la violence cartographiées dans la thèse *Violences sur les scènes allemandes*. L'article revient sur les diverses dynamiques psychologiques de la violence à l'œuvre dans la pièce ainsi que sur les dynamiques situationnelles et esthétiques qui les sous-tendent et *vice versa*. Divers cynismes s'allient à des vertus et désirs qui se confondent en rêves, et la pièce opère un montage de cas d'école dans une tentative de penser les diverses constitutions de violence.

**29. « Intime et politique dans les mises en scène d'Andreas Kriegenburg », in F. Baillet (dir.), « L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains », *Poétique de l'étranger* 8 (Internet, ISSN2109-909X, <https://dela.univ-paris8.fr/etranger/pages/8/beaufils.html> ). Paru également à Paris, chez Michel Houdiard, 2011, p. 63-72.**

Les trois mises en scène de Kriegenburg *Le dernier Feu*, *Innocence* et *le Procès*, conjuguent chacune l'intime et le politique selon des modalités différentes. La première s'appuie sur une scénographie et un jeu très naturalistes, qui rappellent des drames et mises en scène de Franz Xaver Kroetz ou de Michel Vinaver, et la conjonction de facteurs individuels et sociaux dans le destin des individus. La seconde est une pièce en stations qui sublime le politique mais aussi l'intime en métaphysique. Enfin, *le Procès* est interprété de façon extrêmement allégorique, faisant du drame de K. bien davantage qu'un drame de la société technocratique un drame de la pensée, y compris pour les spectateurs.rices. Les choralités traduisent les voix labyrinthiques du roman, mettant fin à l'intime au profit du langage – dépourvu de consistance. La réflexion de ce non-intime est à la fois critique et ludique.

## MONOGRAPHIES

**1. *Toucher par la pensée. Théâtre critique et résonances poétiques*, Paris, Hermann, 2021. Version remaniée de l'inédit d'HDR.**

Cet ouvrage traite de spectacles qui constituent différentes formes de recherches à la fois conceptuelles et performatives. Ces recherches scéniques invitent les spectateurs à questionner des concepts et des comportements de pensée. Elles peuvent être conçues comme critiques à plus d'un titre. D'une part, elles constituent une réflexion critique de type kantien, et invitent le spectateur à se positionner comme sujet critique vis-à-vis de la scène. D'autre part, elles développent une sorte de critique-crise, critique par ailleurs postfondamentaliste<sup>1</sup>, telle qu'ont pu la théoriser Théodore Adorno, Michel Foucault et Judith Butler. Enfin, leur critique est loin de se réduire à une négation, si bien qu'elle rejoint des pensées de la critique affirmationniste<sup>2</sup> développées par Bruno Latour, Karen Barad et Hartmut Rosa. En l'absence de fable, l'étude du réel et des relations qui y ont cours ne donne pas lieu à une critique dialectique d'obédience piscatorienne ou brechtienne, ni à une critique en premier lieu dénonciatrice. Certains spectacles sont même tout à fait autoréférentiels. Ils ne sauraient donc être qualifiés de politiques.

Au contraire, l'âgon ou l'irritation critiques tendent à être désamorçés par un usage singulier de la langue : j'ai appelé « dire poétique » une énonciation qui crée des brèches dans les textes et qui semble sans adresse. Les textes alors sont en quelque sorte livrés à eux-mêmes et aux spectateurs, ils s'ouvrent et appellent les spectateurs à s'engager sur une scène de la pensée morcelée, questionnant poétiquement ce dont elle parle. Or un tel usage du langage tend à faire des spectacles le lieu d'une critique qui rassemble des « objets qui nous sont chers » (*matters of concern* pour Latour), ou d'une critique par résonance. Or la résonance s'oppose à certaines formes d'aliénation contemporaine telles que les définit Hartmut Rosa.

L'étude des spectacles a permis de dégager divers modes de conjugaison critique poétique, qui font des objets de pensée des *matters of concern*. Ces modes sont eux-mêmes liés à des champs de questions. Comme la scène devient le lieu de réflexions performatives, les théâtralités ne sont pas étrangères aux objets de réflexion.

Certains spectacles se concentrent sur la mélancolie, thème infiniment cher aux arts jusqu'au début du XXe siècle, et largement délaissé depuis. Ils questionnent le rapport au désir et à l'émerveillement, ainsi que le rapport au passé, à ses traces surtout. Ils misent sur des absences – d'adresse, de lieu, d'images – et sollicitent l'imagination du spectateur, mettant en plus d'un sens en abyme le désir de désir. D'autres spectacles constituent des carrefours de voix, subvertissant les catégories communément en usage pour aborder ces « voix qui rassemblent », tels le multiculturalisme<sup>3</sup> ou le discours politique. Le chapitre suivant se consacre à des spectacles musicaux d'Heiner Goebbels, qui déploient des objets « mythiques » et des « paroles naissantes », selon l'acception de Jean-Luc Nancy. Certaines pièces font des propositions utopiques encore plus concrètes, sous forme de dire relationnels et poétiques. C'est le cas notamment de spectacles de Marialena Marouda et de Laurent Chétouane. Enfin, le dernier chapitre se penche sur des dispositifs mêlant danse et paroles suivant des modes beaucoup plus inconfortables. Mais ils ne peuvent peut-être se déployer que si le dire poétique reste un horizon utopique. Tous les spectacles mènent une réflexion sur le rapport contemporain aux langages (verbaux et gestuels) et au désir, voire à la nécessité, de les profaner pour ouvrir de nouvelles potentialités (Agamben).

---

<sup>1</sup> Ces penseurs sont postfondamentalistes en distinguant la critique du jugement, fondé sur des normes et critères : la critique n'aurait pas besoin de se réclamer de fondements *a priori* pour se réclamer d'une crise.

<sup>2</sup> Ces pensées de la critique ne sont pas, ou pas d'abord, dénonciatrices mais cherchent à ouvrir des voies, à proposer des actions, ou à impulser des mouvements de rencontre et de création.

<sup>3</sup> Compris selon la définition de Charles Taylor, comme reconnaissance de la pluralité des cultures, de la nécessité de transformer les critères pour en juger sans s'empêcher de les juger. Voir C. Taylor, *Multiculturalisme : Différence et démocratie*, Paris, Aubier, 1993 [1992].

**2. *Corps furieux, corps souffrants. Violence et cruauté dans le théâtre contemporain de langue allemande (Dirk Dobbrow, Elfriede Jelinek, Dea Loher, Marius von Mayenburg, Hermann Nitsch, Albert Ostermaier, Moritz Rinke, Hans Jörg Schertenleib)*, thèse publiée à l'Atelier national de reproduction des thèses, Lille, 2007, 595 p.**

**3. *Violences sur les scènes allemandes*, Paris, PUPS, 2010. Version remaniée de la thèse, 297 p.**

La thèse étudie les esthétiques dramaturgiques de la violence entre 1990 et 2005 dans les pays de langue allemande. A l'origine du travail de recherche, il y a eu le constat d'une apparition de plus en plus fréquente de la violence sur les scènes allemandes, suisses et autrichiennes des années 1990-2000. Si la violence n'est pas un phénomène nouveau, et qu'elle n'est plus depuis longtemps (avec le théâtre expressionniste, politique et la performance notamment) cantonnée au hors scène, elle semblait cependant recevoir un sens et une fonction beaucoup plus ambigus qu'auparavant. Une double dynamique symbolique et performative était de toute évidence à l'œuvre, qui n'était pas sans rappeler le théâtre de la cruauté. Tout en analysant les textes de manière comparative, en se référant aux traditions historiques avec lesquelles ils jonglaient, et en les situant dans le contexte allemand du théâtre de « régie » qui a mis à l'honneur l'expérimentation multimédiale et corporelle depuis les années 1970, il convenait de rendre justice à la dimension de plus en plus performative de l'écriture théâtrale. La polysémie et l'ouverture des textes engageait le spectateur dans une entreprise autopoïétique. Une classification partielle en vertu des traditions, des effets et du sens potentiels a été entreprise : la première partie se penche sur des pièces qui semblent relayer une optique antagoniste assez classique en condamnant la violence qu'elles portent sur la scène, ce qui est le fait d'auteurs secondaires aussi bien que d'auteurs renommés comme Dea Loher ou Elfriede Jelinek. D'autres pièces s'abstiennent de tout jugement unilatéral sur la violence, chez des auteurs aussi variés que Dirk Dobbrow, Albert Ostermaier et surtout Werner Schwab ou Hermann Nitsch. Chez les premiers, la « raison cynique » (Sloterdijk) s'y nourrit d'esthétiques cyniques et performatives, prenant le risque de jouer avec une virtualisation outrée ; chez les autres, elle donne lieu à une esthétique de l'abject ou du dionysiaque.

Dans l'ensemble, la violence théâtrale des années 1990 a constitué un défi épistémologique qui a permis de déconstruire des catégories liées au tragique ou au théâtre politique. Les débats qui ont défrayé la chronique en juillet 2005 en France au festival d'Avignon, puis en février-avril 2006 en Allemagne après l'agression d'un critique de théâtre, montrent néanmoins que sa réception reste souvent problématique.

Pour la publication de la thèse, la structure du texte a été remaniée afin de distinguer plus nettement les textes postdramatiques des pièces « dramatiques » relayant malgré leur extrême diversité des problématiques plus traditionnelles (théâtre politique ou sur les meurtriers), si bien que leur interprétation en est rendue plus aisée.

## **OUVRAGES COLLECTIFS**

**1. *Quand la scène fait appel... Le théâtre contemporain et le poétique*, Paris, L'Harmattan, 2014, 290 pages.**

Les signes déployés de manière performative sur une scène font appel à la lecture et aux associations du spectateur. Parfois, quand le plateau se fait paysage, ou porteur de voix acousmatiques, ses métamorphoses ne sont ni irritantes ni angoissantes, mais elles troublent le voir et l'entendre. Les

béances de sens génèrent une agréable étrangeté, voire « un rire entre les éclats de la langue » et des autres signes, rire qui caractérise la jouissance poétique selon Julia Kristeva.

Les métamorphoses de la scène en poème, ou du poème en théâtre, peuvent tenir à la langue, sans qu'il soit aisé néanmoins de les rattacher aux poésies dramatiques antérieures. Il arrive aussi que les signes propres à la scène produisent des impressions poétiques. Le livre cherche à savoir de ce fait s'il peut y avoir une poésie silencieuse, une poésie scénique, et quelle est la part de la performativité dans le poétique théâtral. Pour répondre à ces interrogations, les auteurs sondent les voix et les matérialités de la scène, analysent les jeux des signes et les associations qui les sous-tendent, confrontent la violence à la poésie, ou le silence à la poésie. Les études se situent aux croisements de méthodologies plurielles, elles prennent en compte la réception, la création ou les deux, et tentent d'apporter des instruments épistémologiques pour appréhender la complexité scénique et son « attirante étrangeté » (Bouko).

Le livre rassemble quatorze contributions universitaires, et deux témoignages d'artistes.

Recension par Thomas Barège, <https://www.fabula.org/revue/document8837.php>

## **2. En co-direction avec Eva Holling, *Being-With in Contemporary Performing Arts*, Berlin, Neofelis, 2018, 269 p.**

The concept of being-with developed by the French philosopher Jean-Luc Nancy asks a fundamental question about human life, inasmuch as we have always been and will be co-existent with people and environments. All modes of sense-making and subjectivation, but also presence, can only occur within a context and through interaction. This is why historical forms of theatre have frequently been viewed as sites of communality. Like literature, theatre inherits the scene of myth : it satisfies our need of narration, interpretation and to share in something. In turn, the joint creation of meaning in scenic practices is also part of the traditional idealization of the theatre – but is this idea purely mythical ?

Critical approaches have questioned the modes of community, and the ways of sense-making, the weight of an habitus, and the influence of social apparatus. Among the shows that are analysed, most of them cannot simply be called participative, immersive or dialogical ; they cannot be qualified as relational aesthetics, nor as theatre pieces. They are altogether interactive and reflexive. The authors of this book investigate how meaning is questioned or liberated in contemporary performances, and how individual thinking/action can be articulated to others, paving the way for other gestures, theatrical processes of recognition and the performative sharing process (of sense-making).

This book gathers 14 theoretical contributions, and two talks with renowned artists, Heiner Goebbels and Ivana Müller.

Recension: Barbara Margarethe Eggert (Linz): Eliane Beaufils, Eva Holling (Hg.): *Being-With in Contemporary Performing Arts*. In *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 36 (2019), Nr. 3, S. 284–285. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2019.3.8185> ou <https://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/8185/7954>

## **3. En co-direction avec Alix de Morant, *Scènes en partage. L'être-ensemble dans les arts performatifs contemporains*, Montpellier, Deuxième Epoque, 2018, 341 p.**

Depuis la fin du XXe siècle, les arts de la scène ont multiplié les expériences de partage que ce soit par la participation, l'immersion, l'interaction, ou des spectacles aux messages troubles, qui se dérobent à une narration linéaire et close. Induisant des mouvements de sens en commun, quoique non communs, ces spectacles rejoignent à maints égards l'aspiration du philosophe Jean-Luc Nancy à promouvoir « l'être-ensemble ». Ce concept-clé de Nancy renvoie à la nécessité de repenser le commun. Cherchant à éviter des pensées déterminatrices de la communauté, il conçoit l'être-ensemble comme une dynamique sans achèvement, qui ne donne pas lieu à une œuvre ; c'est un mouvement de sens qui se nourrit de tous les échanges.

Quand les scènes présentent des dispositifs ouverts, elles ne cherchent pas à transmettre un sens de façon autoritaire ni même simplement à « activer » le public. Elles deviennent le lieu d'une mise en jeu de soi, de questions, de gestes. Elles performant un être-ensemble. La nature de ces échanges varie néanmoins d'un spectacle à l'autre : elle n'est pas simplement sémiologique, performative ou participative, mais complexe. Les études rassemblées dans cet ouvrage se penchent sur des spectacles qui ne se réduisent ni à une esthétique relationnelle, ni à des performances déléguées, ni à des mises en scène, ou qui appelleraient à la participation sans ménager d'espaces pour une réflexion singulière. Les contributions tentent de sonder trois dimensions notamment : les vecteurs de sens, les terrains du partage sensible et les rapports intersubjectifs induits par les dispositifs théâtraux. Une dizaine d'articles soumettent de ce fait de nouveaux outils méthodologiques. Nombre d'études analysent plus loin la dimension réflexive et autoréflexive de ces relations qui stimulent le partage, autant qu'elles l'empêchent d'aboutir. Six contributions sur vingt-trois ont été traduites de l'anglais mais ont également été remaniées par rapport à leur première publication en anglais. Trois contributions sont des *statements* d'artistes.

#### **4. *Dramaturgies des plantes, Tangence*, N°132, décembre 2023. 220 pages.**

Ce numéro opère un maillage théorique inédit entre les champs des études en arts vivants, l'écocritique, la philosophie environnementale et les *Critical Plant Studies*. Les articles se centrent sur les effets et les affects induits par l'agentivité des végétaux en régimes scénique et *in situ*.

Depuis la fin du XXe siècle, on a assisté à une révolution des sciences du vivant (Andreas Weber), qui pose la question des émotions et de l'intelligence des plantes, dont on a observé les aptitudes communicationnelles, et une certaine autonomie dans la création de leurs formes de vie. Dans le contexte d'une menace d'extinction du vivant, il importe de développer la connaissance des diverses espèces terrestres et de leurs puissances d'agir. La plupart des spectacles et dispositifs théâtraux nourrissent néanmoins un désir qui porte bien au-delà d'une volonté pédagogique, en développant d'autres visions des relations que les humains peuvent nourrir avec les végétaux, en sorte à percevoir des parentèles voire des capacités d'action commune. Les propositions théâtrales recourent pour cela à des procédés immersifs divers ainsi qu'à des adresses inédites aux spectateurs, jouant de paysages, de gestes partagés et/ou de paroles poétiques.

Critique : [Jeanne Murray-Tanguay, https://percees.uqam.ca/fr/article/revue-des-revues-3](https://percees.uqam.ca/fr/article/revue-des-revues-3), 2024.

#### **5. *L'Écologie en scène. Théâtres politiques et politiques du théâtre*, co-dirigé avec Climène Perrin, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Théâtres du monde, 2024, 370 pages.**

6. **Le désir de belle radio**, coordonné avec Pierre-Marie Héron et Christophe Deleu, Rennes, PUR, 2024, 476 pages.

## CHAPITRES D'OUVRAGES

1. Avec Nathan Vaurie, « **Les arts du devenir terrestre** », dans Julien Mary et al., *Humanités environnementales : sciences, arts et citoyennetés face aux changements globaux. Actes du colloque organisé à Montpellier les 5-7 octobre 2021*, <https://humanites-environnementales.numerev.com/articles/actes-1/3112-les-arts-du-devenir-terrestre>
2. « Introduction », dans *L'Écologie en scène. Théâtres politiques et politiques du théâtre*, co-dirigé avec Climène Perrin, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Théâtres du monde, 2024, p. 9-43.
3. « Démocratie des organismes : une culture politique pour le Chthulucène », dans *L'Écologie en scène. Théâtres politiques et politiques du théâtre*, co-dirigé avec Climène Perrin, Presses Universitaires de Vincennes, coll. Théâtres du monde, 2024, p. 209-229.
4. « Conclusion », dans **Le désir de belle radio**, coordonné avec Pierre-Marie Héron et Christophe Deleu, Rennes, PUR, 2024, p. 449-456.
5. « Les fictions du grand passage », dans **Le désir de belle radio**, coordonné avec Pierre-Marie Héron et Christophe Deleu, Rennes, PUR, 2024, p. 231-247.
6. Avec Julie Sermon : « Theatre », dans Roberto Barbanti, Makis Solomos, Isabelle Ginot, Cécile Sorin (dir.), *Arts, Ecologies, Transitions : Towards a Common Vocabulary*, Routledge, 2024. <https://www.routledge.com/Arts-Ecologies-Transitions-Constructing-a-Common-Vocabulary/Barbanti-Ginot-Sorin-Solomos/p/book/9781032595153>

Cet article revient sur les diverses dimensions du théâtre qui pourraient sembler préjudiciables au déploiement d'une pensée, de sujets et de récits écologiques : scène (limitée), action (symbole de « l'anthropos ») et narration (extrêmement anthropocentrée). Or ces trois vecteurs essentiels du théâtre peuvent au contraire être investis par le non-humain : les nouvelles théâtralités expérimentent des relationnalités inédites sur des scènes déplacées ou profondément matérielles, et développent d'autres agenticités et potentialités subjectives.

Une version française de l'ouvrage est également parue : « Théâtres » in *Arts, écologies, transitions. Un abécédaire*, Paris, Presses du Réel, 2024, p. 221-224.

7. « **Theatre in France since 1989 - a dynamic and innovative theatrical landscape against a background of continuity** », in Ralf Remshardt, Aneta Mancewicz (ed.), *The Routledge Companion to Contemporary European Theatre and Performance*, London, Routledge, 2023, chapitre 13, <https://www.routledge.com/The-Routledge-Companion-to-Contemporary-European-Theatre-and-Performance/Remshardt-Mancewicz/p/book/9780367535919>.

Le propos du livre est de rassembler des chapitres qui offrent une synthèse du paysage théâtral et des évolutions esthétiques dans chaque pays européen depuis 1989. En conséquence, l'article brosse à larges traits les principales étapes qui ont marqué l'histoire théâtrale de ces trente dernières années sur un fond de relative continuité institutionnelle. Il se focalise sur les modes de création et les formes qui se sont développés depuis 1989 : créations de plateau, collectifs ou « bandes », performeurs et équipes inter-artistiques d'une part ; d'autre part théâtres multimédias, documentaires, de témoignages, intersectionnels ou/et performatifs. Il tente de donner un aperçu

des expériences les plus marquantes, y compris des scandales, tout en veillant, par la dissémination des noms, à montrer que les présentations ne sauraient être qu'allusives, les exemples que la pointe d'un iceberg aux innombrables aspérités.

8. « **Staging Larger Scales and Deep Entanglements. The Choice of Immersion in Four Ecological Performances** », in Liliane Campos, Pierre-Louis Patoine (ed.), *Life Re-Scaled: The Biological Imagination in 21st-Century Literature and Performance*, Open Book Publishers (OBP), 2022, p. 353-378, [https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0303/ch13.xhtml#\\_idTextAnchor179](https://books.openbookpublishers.com/10.11647/obp.0303/ch13.xhtml#_idTextAnchor179).

This chapter discusses three performances that try to confront spectators with large biological scales despite the limited configuration of cultural venues. All three build up new stages, mostly outside theatres: *After A Life Ahead* is installed by Pierre Huyghe in a disused ice rink, *Exote* is conceived by Kris Verdonck as a kind of vivarium for animals, plants and spectators, and Tobias Rausch' Planttheatre *The World Without Us* takes place in the middle of a park. These stage reconfigurations promote a spatial displacement, and raise the awareness of scales that are still more suggested than embodied. The experience of biological presence is deepened by the perception of entangled human and non-human processes. Indeed, these plants or places are products of historical evolutions, biological dissemination, human journeys. Moreover, they give signs of possible outcomes and further cultural-climatic evolutions. The experiment of intertwined processes and the impossibility of grasping all the biological and temporal scales go hand in hand with a sensation of mismatching or the feeling of being overwhelmed. These apparatuses may thus give rise to a critical thought nourished by sensitive immersion and speculative confrontation. This leads the author to ask whether these aesthetic experiences could pave the way towards a new relational and ontological manner of thinking. Indeed, the deeply situated reception of the audience enables the spectators to develop a "sense of wonder" and the theatre to become "diplomatic".

9. « **Ouvertures sur le geste discursif** », dans Marion Boudier, Chloé Déchery (dir.), *Performer les savoirs/ Performing Knowledge*, Paris, Presses du Réel, 2022, p. 182-186.

J'ai cherché à mettre en perspective le concept de "geste discursif" développé par le chercheur Evangelis Athanassopoulos, en m'appuyant notamment sur Benjamin et Agamben, puis je l'ai interrogé.

10. « **Autour, dans, contre la catastrophe ? La mise en récit de la nouvelle de Kleist *Le Tremblement de terre au Chili*** », dans Alix de Morant, Helga Finter, Eva Holling, Didier Plassard, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund, *Narrativity and Intereidality in Contemporary Theater/Narrativité et intermédialité sur la scène contemporaine*, Berlin, Peter Lang, 2021, p. 145-160.

La catastrophe met en demeure d'un sens. Dans le spectacle de Laurent Chétouane fondé sur *Le Tremblement de terre au Chili*, les acteurs suspendent le sens tout en portant le récit. Les voix n'ont plus vraiment de lieu. Les images floutées ne sont pas des commentaires, mais des suspens supplémentaires. La scène renvoie-t-elle à l'absence de sens possible en ce début de 21<sup>e</sup> siècle présenté sous le signe de la catastrophe ? Ou le sens du théâtre réside-t-il dans ce partage de toutes et tous envers et contre toute déperdition de direction ? L'article reviendra sur la médialité partagée avec les spectateurs et la teneur d'expériences fragiles en quête de responsabilité.

11. « **Fictions critiques vis-à-vis des 'quasi-sujets' de la scénographie** », dans Julie Valéro, Julia de Gasquet (dir.), *L'Objet technique : la mise en jeu des objets technologiques sur les scènes contemporaines*, Montpellier, L'Entretemps, 2019, p. 53-

67.

Cet article se penche sur des utilisations critiques d'objets sur scène. Il recourt d'une part à une méthodologie neuroscientifique et montre que les deux spectacles étudiés, *33 tours et quelques secondes* ainsi que *Stifters Dinge* déjouent le principe des affordances ainsi que celui des marqueurs somatiques. Mais les objets scéniques de *Stifters Dinge* sont également critiques au sens où l'entend Judith Butler : ils ébranlent des champs entiers de catégorisation, deviennent des quasi-sujets (Didi-Hubermann) et mettent les spectateurs.rices face à leur double responsabilité écologique et autopoïétique.

12. « **Les laboratoires socio-théâtraux de Rimini Protokoll : entre témoignage de soi et making off** », in Béatrice Picon-Vallin, Erica Magris (dir.), *Les Théâtres documentaires, Montpellier, Deuxième Epoque, 2019, p. 303-315.*

L'article revient sur divers spectacles du collectif Rimini Protokoll. Il montre que chaque nouveau projet vise non seulement à dévoiler une part nouvelle du réel grâce à un large travail documentaire, mais que les dispositifs scéniques servent d'outils d'enquête. Ce sont en effet des instruments créés afin de pouvoir changer de perspective sur un réel souvent connu. Ils jouent donc une part déterminante dans la réflexion que mène le collectif à chaque nouveau projet, et sont sans cesse repensés en fonction de leur objet. C'est ainsi que la fabrique des informations dans les médias est abordée de manière à montrer ses aléas, à faire entrevoir le chaos du monde en arrière-fond et les procédés de sélection du storytelling. Cironscrire une identité apparaît également comme une entreprise sans fin et vaine, de même que la saisie d'un passé qui livrerait toutes ses clés: mais tous deux relèvent d'un travail nécessaire, en partie délégué au spectateur.

13. « **Battre la guerre avec ses propres armes ? La guerre performantielle de Jelinek, Schlingensiefel et des Superamas** », in Martin Mégevand (dir.), *Guerre en performance, Paris, Les Éditions des Cendres (publication soutenue par le Labex Arts H2H), 2019, p. 119-132.*

Les trois écritures analysées mènent un combat contre la guerre telle qu'elle est diffusée sur les grandes chaînes télévisées. Dans *Bambiland*, Elfriede Jelinek fait un sort aux divers discours de légitimation de la guerre, des appels américains au Bien contre le Mal, jusqu'aux descriptions dithyrambiques de la technologie ou des victimes. La mise en scène de la pièce par l'ancien artiste Fluxus Christoph Schlingensiefel renonce à de nombreuses intertextualités décelables dans le texte de Jelinek (*Les Perses*, Derrida, Benjamin) mais propose des images scéniques qui rivalisent de subversion et de mauvais goût pour confronter le public à son appétit de scandale. *Théâtre* du collectif Superamas associe les diffusions télévisées des conflits à toutes sortes de plaisirs de jeu et d'esclandre. Au cœur des critiques menées se trouve le spectateur, pilier des politiques conduites et de l'approbation recherchée. Sa réception rendue chaotique pourrait promouvoir une prise de conscience et de responsabilité vis-à-vis de son rôle ô combien silencieux.

14. « **Zwischen kritischem und mythischem Denken bei Heiner Goebbels** », dans Nikolaus Müller-Schöll, Gerald Siegmund, Eva Holling, Lorenz Aggermann (dir.), *Theater als Kritik, Francfort, transcript, 2018, p. 307-315.*

Cet article revient sur les dynamiques critiques à l'œuvre dans *Stifters Dinge*. Le spectacle est critique au sens où il déjoue les catégories de pensée et déplace les champs d'association. Il produit aussi des excès permanents (Eiermann). Mais de la sorte, il change les relations aux objets eux-mêmes qui renaissent tels un sphinx de leurs cendres et reçoivent une dimension mythique. "Mythique" est ici entendu au second sens dessiné par Jean-Luc Nancy et qui n'est pas "mythifiant" et démagogique. En échappant aux attributions, les choses et en particulier les voix acousmatiques sont mythiques parce qu'elles développent une "parole naissante", qui ouvre de nouveaux possibles.

15. « **Introduction** », dans Éliane Beaufiles, Alix de Morant (dir.), *Scènes en partage.*

***L'être-ensemble dans les arts performatifs contemporains, Montpellier, Deuxième Époque, 2018, p. 5-24.***

L'introduction présente la notion de l'être-ensemble telle que l'a élaborée Jean-Luc Nancy, en contrepoint de l'idée de communauté qui « ferait œuvre ». Elle cherche à mettre en perspective les nouvelles manières de faire sens en commun avec les spectateurs par rapport à d'autres concepts (le voir-ensemble de Desanti par exemple) ou par rapport aux esthétiques et idéaux historiques développés par les avant-gardes des années 1950 et 1960. Les différentes contributions ainsi que la dynamique de l'ouvrage sont ensuite présentées tour à tour.

**16. « Passages de pensée », dans Flore Garcin-Marrou, Aurélie Mouton, François Mairesse (dir.), *Des Lieux pour penser, Paris, Icom- Icofom, 2018, p. 47-51.***

L'article retrace les chemins de pensée ouverts par un parcours audioguidé, où les spectateurs.rices sont accompagnés par les performeurs. Ce parcours, conçu par le collectif brésilien Opowoempe à Francfort en 2014, se confronte aux vies urbaines des grandes métropoles actuelles. Cette confrontation est plurielle (sensible, vocale) et permet de redécouvrir des espaces géographiques et sonores tout en les accompagnant de réflexions délivrées par les voix ou élaborées par les spectateurs.rices.

**17. « On Being-With », in Éliane Beaufils, Eva Holling (ed.), *Being-With in Contemporary Performance Art, Berlin, Neofelis, 2018, p. 7-14.***

L'introduction présente également la notion de l'être-ensemble telle que l'a élaborée Jean-Luc Nancy, puis revient sur les diverses contributions et les principaux outils méthodologiques sur lesquelles elles s'appuient. Ainsi se dessinent des vecteurs de l'être-ensemble, symboliques, sensibles et intersubjectifs.

**18. « Selfplay and togetherness in *Before your Very Eyes* and *Rhythm Conference Feat. Inner Splits* », in Éliane Beaufils, Eva Holling (ed.), *Being-With in Contemporary Performing Arts, Neofelis, Berlin, 2018, p. 111-128.***

Cet article se penche sur les questionnements que soulèvent deux spectacles: *Before your very Eyes* de Gob Squad et *Rhythm Conference Feat* d'Anneke Bonnema et Hans-Peter Dahl. Tous deux reviennent sur les constructions identitaires à travers la matrice des normes et attentes sociales. Mais les performeurs.ses montrent l'insuffisance profonde de ces constructions qui ressortissent pourtant de l'identité performative selon Butler. Il.elles rencontrent le public sur le terrain d'une réflexion débridée, qui s'accorde toutes les libertés; il.elles usent ainsi de multiples expressions langagières, corporelles et iconiques. Tout en faisant signe de la manière dont il.elles font des expériences déterminantes, il.elles touchent les spectateurs.rices et les amènent à réfléchir à ce qui les touche et fait expérience. Les spectacles initient donc des réflexions ensemble avec la salle sur ce qui fait les singularités et simultanément sur les possibilités de faire sens et de transmettre des expériences.

**19. « Qu'est-ce que le théâtre critique a à voir avec le bonheur ? », in Bruno Cany et Jacques Poulain (dir.), *L'Art comme figure du bonheur, Paris, Hermann, 2016, p. 241-256.***

L'article revient d'abord sur les évolutions des théâtres critiques, qui répondent de manière critique à leur propre histoire. Puis il étudie *Low Pieces* de Xavier le Roy comme une invitation à dépasser les clichés postromantiques mais aussi à tisser des réflexions autopoïétiques dans le sens de la responsivité telle que la conçoit Jens Roselt avec Bernhard Waldenfels. Cette co-création gratifiante avec la scène donne lieu à un moment de partage réflexif dans la différence qui peut ressembler à du bonheur...

**20. « Des moments poétiques sans poème ? », in Éliane Beaufils, *Quand la scène fait***

*appel... Le théâtre contemporain et le poétique*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 115-134.

Cette communication traite de l'énonciation poétique de textes qui ne sont pas strictement poétiques, tels que le monologue final d'Amalia (inventé) dans la mise en scène des *Brigands* de Schiller par Nicolas Stemann, le monologue d'Iphigénie dans la pièce éponyme de Goethe, également mis en scène par Stemann, et celui d'Hélène dans *Atropa* de Tom Lanoye mis en scène par Guy Cassiers.

21. « Poésie et cruauté dans des mises en scène contemporaines allemandes », in Priscilla Wind (dir.), *Anatomie du corps violenté en scène*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2014, p. 65-76. Egalement paru dans la revue *écrit*, <http://studylibfr.com/doc/4824021/eliane-beaufils--po%C3%A9sie-et-cruaut%C3%A9-dans-des-mises---e>.

L'article étudie deux mises en scène de tragédie: *Oedipe/Antigone* de Michael Thalheimer, et *Iphigénie* d'Euripide et Goethe par Nicolas Stemann. Il revient dans un premier temps sur le théâtre de la cruauté et les difficultés d'interprétation qu'il réserve, puis propose une lecture de moments cruels poétiques. Les monologues des protagonistes notamment sont dits sans emphase. Les scénographies et attitudes sont alors dépouillées mais très travaillées. C'est grâce à la pauvreté de moyens et la retenue de l'expression qu'ils délivrent leur charge cruelle. Ainsi poésie rime pleinement avec cruauté, et cruauté avec suspens non dramatique.

22. « Poésies post ? dramatiques », in Gérard Thiériot (dir.), *Retour à un chaos fécond*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2013, p. 241-257.

L'article entreprend une petite odyssee au sein de spectacles postdramatiques enlevés, pour explorer des moments de suspens poétique. Ces moments s'appuient aussi bien sur une activité scénique et/ou une scénographie disruptive, que sur des modes d'élocution abruptement transformés. Les voix laissent place à la résonance (Hegel). La saisie de contradictions conjointes comme dans un punctum (Barthes) contribuent à les rendre intensément poétiques.

23. « Corps furieux, corps souffrants. Passions de la violence dans le théâtre allemand contemporain », in A. Poulain (dir.), *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Presses du Septentrion, Lille, 2011, p. 89-105.

Cet article poursuit les recherches entamées en thèse en présentant le théâtre d'orgies et de mystères d'Hermann Nitsch ainsi qu'une pièce de Dea Loher non étudiée dans le cadre de la thèse, *Le dernier Feu*. A l'inverse de Nitsch et des esthétiques de la thèse, les violences physiques n'y existent guère, et il n'est pas fait recours à une corporalité très performative. Mais, de même que chez Nitsch, un sentiment de deuil existentiel et quasi-métaphysique se déploie: la vie y est montrée comme drame et jeu avec le destin.

24. « Les concrétisations du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud dans les années 1960 », in F. Lartillot, A. Gellhaus (dir.), *Réseaux du sens au XX<sup>e</sup> siècle en Europe*, Bern, Peter Lang, 2009, p. 213-234.

Les écrits d'Artaud restent délicats à utiliser, tant leur dimension visionnaire laisse libre cours à l'interprétation. Voilà une des raisons pour lesquelles on se cantonne souvent à l'étude de ses textes sans passer à celle des suites qu'ils ont eues ou pu avoir. Cet article tente de retracer quelques voies de concrétisation des visions artaudiennes dans leur fragilité et singularité. Il revient rapidement sur le théâtre d'Adamov, qu'on peut situer dans une lignée surréaliste, sur la lecture existentielle du théâtre-laboratoire de Grotowski ainsi que sur les synthèses politico-cruelles du Living Theater.

25. « Un festin de restes: *Liebe Kannibalen* Godard ou l'endocannibalisme politique chez Jonigk et Pollesch » in H. Inderwildi et C. Mazellier (dir.), *Ecritures en décalage*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 191-204.

L'écrivain sociocritique Thomas Jonigk propose *Liebe Kannibalen Godard*, une mise en scène du film *Week-end* (1967) du non moins critique Jean-Luc Godard. Son esthétique du décalage et de la réécriture est typique de l'art postmoderne, si ce n'est que l'œuvre première est déjà une œuvre « de restes », à laquelle il n'y aurait rien à changer selon Jonigk. On passe cependant du cannibalisme de Godard à l'endocannibalisme de Jonigk. La « dissolution de la valeur » (Baudrillard) est en effet tellement accentuée qu'elle atteint tous les personnages. Cette radicalisation est révélatrice d'un certain mode de référence aux utopies des années 1960-1970. Chez un autre grand festoyeur de restes, René Pollesch, on observe dans *Le charme occulte de la bourgeoisie* un endocannibalisme encore plus accentué par rapport à *Le Charme discret de la bourgeoisie* (1972) de Luis Buñuel, puisque le langage en vient à se dévorer lui-même.

## AUTRES PUBLICATIONS

### A/ ARTICLES DANS DES REVUES SANS COMITÉ DE LECTURE<sup>4</sup>

26. « L'art participatif peut-il enfanter le citoyen-à-venir ? » dans *Nectart*, juin 2019, p. 136-145, <https://editions-attribut.com/wp-content/uploads/2023/01/NECTART9-beaufils.pdf>.

L'art participatif connaît un tel essor qu'il en devient parfois un instrument dans la politique événementielle des villes. Le citoyen converti en acteur voit son quotidien transfiguré par le jeu ou l'écoute d'un parcours audioguidé. De telles actions courent néanmoins le risque de convertir les actes de réflexion citoyenne en actes de jeu.

Parmi les dispositifs, certains sollicitent les citoyens en regard du réchauffement climatique et des bouleversements sociétaux futurs. L'art participatif devient alors davantage le laboratoire de comportements ou de « comportements de pensée » (Brecht), engageant un « citoyen-à-venir ». Certaines formes constituent des mises en situation directe, d'autres misent sur l'imagination créatrice, d'autres enfin invitent à accompagner un mouvement davantage qu'à agir.

27. « *Penser le geste rieur. Rire/Lachen d'Antonia Baehr* », in « *Philoscène. La philosophie à l'épreuve du plateau* », coordonné par Sylvie Martin- Lahmani, *Alternatives théâtrales*, n°135, 2018, p. 74-75.

Dans la performance *Rire/Lachen*, l'artiste queer Antonia Baehr entreprend d'étudier le rire. Grâce aux protocoles élaborés et transmis par ses amis, elle performe une multiplicité de rires différents dans des situations qui ne lui appartiennent pas. Par son étude performantielle, la chorégraphe permet d'aborder le rire comme geste: en en faisant monstration, elle invite les spectateurs.rices à analyser ses ressorts mimétiques, culturels et philosophiques, alors même qu'ils participent de l'expérience contagieuse.

28. « *Interstices poétiques dans le postdramatique* », *Cahiers de Poétique* n° 16, 2016, p. 19-24.

Dans certaines mises en scène postdramatiques caractérisées par le refus de la linéarité, apparaissent des moments fragmentaires particuliers. Davantage que des bribes de discours s'éclairant les unes les autres, il s'agit d'images très brèves, en suspens. Elles sont semblables à des apparitions, fortes

---

<sup>4</sup> Ces articles ont été publiés dans des revues sans comité de lecture scientifique, mais les numéros sont coordonnés par des chercheurs et/ou universitaires.

de nombreuses ambiguïtés et dotées d'un caractère inchoatif. Dans les coutures des discours critiques jaillissent ainsi des écritures scéniques poétiques nourries d'ambiguïtés.

**29. « La Violence théâtrale sur les scènes allemandes des années 1990 : transmission, transgression ou subterfuge ? », *Cahiers de Poétique* n° 14, 2012, p. 17-28.**

La contribution se penche sur deux pièces récentes de Hans-Jörg Schertenleib et de Marius von Mayenburg, qui sont profondément ouvertes (Eco). De ce point de vue, les violences scéniques échappent à toute motivation, toute passion, et toute situation, elles ouvrent la voie à des abîmes, où le gouffre de la non-réflexion fait écho aux questionnements sans fond des spectateurs.rices. En échappant ainsi à toute transgression codée et à toute transmission, elles questionnent la violence comme mode de pensée, schème culturel et enjeu social. Elles posent la question d'une dépotentialisation de la transgression, comme si nous n'avions plus que le choix du jeu.

**30. « Exemples de cannibalisme esthétique-politique », « Extérieur Cinéma », sous la direction de Georges Banu et Bernard Debroux, *Alternatives théâtrales*, n° 101, 2009, p. 56-59.**

Cet article se penche sur les reprises de deux films de la fin des années 1960-du début des années 1970 par des metteurs en scène: Week-End de Jean-Luc Godard a servi de fondement de la mise en scène par Jonigk de *Liebe Cannibalen Godard*, à Hambourg en 2008. Et *Le Charme discret de la bourgeoisie* de Luis Bunuel a inspiré René Pollesch. Tandis que le premier opère des décalages par la mise en scène performative, le second déchiquète complètement le texte et l'intrigue et s'attache à épinglez les fragments de discours devenus purement rhétoriques.

## **B/ ENTRETIENS AVEC DES ARTISTES**

**31. « Ensemble, Team & Polyphony... But in Strong Artistic Experience One is Always Alone - Talk with Heiner Goebbels », in Éliane Beaufils, Eva Holling (dir.), *Being-With in Contemporary Performing Arts*, Neofelis, Berlin, 2018, p. 55-71.**

Dans cet entretien mené en 2017, le compositeur et metteur en scène revient sur la notion de composition théâtrale, qui va de pair chez lui avec un processus de travail hautement collaboratif mais aussi hétérogène. Ainsi ses compositions sont fondées sur de nombreuses trouvailles aléatoires. L'artiste revient ensuite sur les entrelacements entre la liberté de réception qu'il desire laisser aux spectateurs.rices, et une disposition de signes en concordance, voire en résonance.

**32. « A Pas-de-deux You Cannot Dance Alone - Talk with Ivana Müller », in E. Beaufils, E. Holling (dir.), *Being-With in Contemporary Performing Arts*, Neofelis, Berlin, 2018, p. 195-207.**

L'entretien a été mené avec l'artiste en 2017 et revenait sur un grand nombre de travaux susceptibles d'être qualifiés de conceptuels. Bien loin de se caractériser par leur froideur, les spectacles font tous appel à l'imagination du spectateur. L'artiste revient sur les nombreux "entre" qui sont créés entre la scène et la salle, et sur les *pas de deux* auxquels les spectateurs.rices sont invité.es. Le sensible est alors mis en lien avec des réflexions conceptuelles, centrées sur les concepts de marge, d'imagination ou de conversation suivant les spectacles. C'est ce qui donne à la plupart des performances une touche ironique et ludique.

## C/ RECENSIONS D'OUVRAGES SCIENTIFIQUES (REVUES À COMITÉ DE LECTURE)

33. Netzwerk Kunst und Arbeit, *art works. Ästhetik des Postfordismus*, Berlin, Polypen, 2016, in *Medienwissenschaft*, 2/2017, p. 228-229.  
<http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/7023/6859>
34. Eva Holling, *Übertragung im Theater. Theorie und Praxis theatraler Wirkung*, Berlin, Neofelis, 2016, in *Medienwissenschaft*, 4/2017, p. 527-529.  
<http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/7651/7479>
35. Claudia Emmert; Jessica Ullrich (Hg.), *Affekte*, Berlin, Neofelis, 2015, in *MEDIENwissenschaft*, 4/2016, p. 465-466, <http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/6271/6120>
36. Elisabeth Fritz, *Authentizität – Partizipation – Spektakel: Mediale Experimente mit „echten Menschen“ in der zeitgenössischen Kunst*, Köln, Böhlau Verlag, 2014, in *MEDIENwissenschaft*, 4/2015, p. 519-520. <http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/4060/3930>
37. Hubert Habig, *Schauspielen. Gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2011, in *MEDIENwissenschaft*, 4/2011, p. 463-465.  
<http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/23/21>
38. H. Schoenmakers, S. Bläske, K. Kirchmann, J. Ruchatz (Hg.), *Theater und Medien. Theatre and the Media*, Bielefeld, transcript, 2008, in *MEDIENwissenschaft*, 3/2009, p. 281-282.  
<http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/589/541>
39. Anne D. Peiter, *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*, Köln, Böhlau, 2007, 454 p., in *Etudes Germaniques*, 2009/3 (n° 255), p. 724-725.
40. Susanne Mildner, *Konstruktionen der Femme fatale. Die Lulu-Figur bei Wedekind und Pabst*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 2007, in *MEDIENwissenschaft*, 1/2008, p. 80-81.  
<http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/687/639>
41. Joachim Lang, *Episches Theater als Film*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006, in *MEDIENwissenschaft*, 3/2007, p. 322-324.  
<http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/1154/1099>
42. Benedikt Descouvrières, Peter W. Marx, Ralf Rüttig (Hrsg.), *Mein Drama findet nicht statt- Deutschsprachige Theatertexte im 20. Jahrhundert*, Frankfurt, Peter Lang, 2006, 294 p., in *MEDIENwissenschaft*, 2/2007, p. 195-196. <http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/1111/1058>
43. Andreas Hepp, *Transkulturelle Kommunikation*, UTB 2746, UVK, Konstanz, 2006, 341 p., in *MEDIENwissenschaft*, 1/2007, p. 35-37. <http://archiv.ub.uni-marburg.de/ep/0002/article/view/861/808>
44. Morwenna SYMONS, *Room for Manoeuvre. The Role of Intertext in Elfriede Jelinek's 'Die Klavierspielerin', Günter Grass' 'Ein weites Feld' and Herta Müller's 'Niederungen' and 'Reisende auf einem Bein'*, London, Leeds, 2005, 176 p., in *Etudes germaniques*, 3/2007 (n° 247), p. 745-746.
45. Sarah Colvin, *Women and German Drama. Playwrights and Their Texts, 1860-1945*, Rochester, Camden House, 2003, 211 p., in *Etudes germaniques*, 1/2005, p. 177-178.

## D/ COMPTES RENDUS DE SPECTACLES ET D'EXPOSITIONS

46. « Sich in unsachgemäßer Sprache üben. *Poetry exercises* von Marialena Marouda », sur le spectacle de Marialena Marouda, *Poetry exercises*, au Frankfurt LAB, novembre 2014.  
<http://www.poetryexercises.de/texts#exercising-oneself-in-inappropriate-language-poetry-exercises-by-marialena-marouda>
47. « Blicke », sur l'exposition de Kerstin Krone-Bayer, catalogue de l'exposition « Endlos ein Rundgang », au Kunstraum Bahnhof Mainkur, Francfort, 2012.

48. Double recension « Die Versteigerung des Menschen- Unter Kannibalen : Saisonstart im Hamburger Thalia Theater mit Bernhard und Jonigk », in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, septembre 2006.

*Autres recensions dans des quotidiens et hebdomadaires allemands.*