



## ÉCRIRE VERS LA OU ON NE SAIT PAS : LE SECRET POUR HORIZON

**Julien DAILLÈRE**

PhD student, University of Arts, Tîrgu-Mureş

j.daillere@gmail.com

**Abstract:** To Write Towards Where We Don't Know: Secret as a Horizon

*Writing can be considered as a way to unveil unconscious secrets, as Beckett and Bauchau seem to have tried in their works. This led them to an intimate confession, more or less transparent for themselves and the others. How did they deal with that?*

*Angelica Liddell claims that she makes the "pornography of the soul", promising a true confession. But her secret is fake: her intimate drama lays hidden behind the stage of "Todo el cielo sobre la tierra" ("El síndrome de Wendy"). Spectators are trapped in hyperreality.*

*Marie Payen's performance could look like one more exhibitionist show as it's about her father that she's never known. But "Je Brûle" is a confession which cannot be completed: it is permanently reinvented with an improvised text. It reminds us of what we don't and will never know. Her only confession: there are secrets impossible to unveil.*

**Key words:** voyeurism, auto-psychoanalysis, hyperreality, unknown, intimacy.

Henry Bauchau et Samuel Beckett ont le point commun d'avoir éprouvé une certaine déception par rapport à la psychanalyse, l'un avec Conrad Stein (Bozedeau, 2014, 194), l'autre avec Wilfred Bion alors débutant (Anzieu, 2012, 136-137). A la suite de cela, leur écriture semble avoir pris le relais de cette quête inachevée dans la psychanalyse, cette recherche en direction d'une cause secrète de leur mal-être, des conflits cachés dont le dénouement semblait devoir apporter la disparition des symptômes douloureux.

Pour Henry Bauchau, il ne s'agit peut-être pas véritablement de déception mais au moins du sentiment que quelque chose restait hors d'atteinte à travers la psychanalyse. Dans son article « Henry Bauchau et 'le psychodrame' », Corina Bozedeau (2014, 194) constate que « certaines allusions de Bauchau suggèrent qu'il ressent le besoin de prolonger par d'autres moyens la cure psychanalytique menée avec Conrad Stein pendant la rédaction même de [la] pièce [de théâtre *La Reine en amont*] ». Corina Bozedeau voit dans cette pièce une analogie avec le psychodrame, forme de thérapie basée sur la théâtralisation de scénarios improvisés, joués par un groupe de participants. La majeure partie de la pièce *La Reine en amont*, inspirée par l'histoire d'Alexandre Le Grand, correspond en effet à un moment de théâtre dans le théâtre où Olympias (la mère d'Alexandre) et Aristote (son précepteur) s'accompagnent d'acteurs pour proposer à Philippe (son père) une adaptation du mythe d'Œdipe écrite par Alexandre lui-même. Corina Bozedeau interprète cette représentation de théâtre dans le théâtre comme « une mise en scène des



phantasmes cachés » d'Alexandre (Bozedeau, 2014, 197). Et en effet, lorsqu'Aristote propose à Philippe d'assister à cette représentation dans la scène 2 de l'Acte I, il la présente ainsi : « Si tu veux connaître les rêves de ton fils, ils sont là. » (Bauchau, 2001, 17).

Cette représentation est organisée par Olympias et Aristote, avec l'accord plus ou moins tacite d'Alexandre, dans l'espoir d'influer sur la relation conflictuelle que Philippe entretient avec son fils. Mais cette représentation se fait en l'absence d'Alexandre. Et donc, s'il y a psychodrame, c'est bien au bénéfice du seul auteur présent, à savoir Henry Bauchau qui se projette, lui, dans le rôle de spectateur de sa propre pièce, masquant son investigation derrière celle d'Alexandre le Grand là où Alexandre se masque derrière un Œdipe cherchant à découvrir les causes de la peste. C'est cette attente de voir que j'entends dans la manière dont Henry Bauchau définit cette pièce dans sa postface : « C'est un thème en mouvement, une imagination théâtrale, qui attend de la scène sa forme à venir. » (Bauchau 2001, 59). Ce serait comme l'attente de voir se dérouler une action salvatrice, dont la mise en forme permettrait de dénouer sur scène, à distance, des conflits intérieurs dont le secret serait préservé. Ce serait là l'alternative, ou au moins un complément, à une pratique psychanalytique envisagée comme une démarche intellectuelle douloureuse, dans le sens où elle passerait par la découverte de ce que l'on préférerait ne pas savoir. D'ailleurs, les personnages de *La Reine en amont* n'en finissent pas de dire à la fois qu'ils veulent savoir et qu'ils ne veulent pas savoir, qu'ils savent et qu'ils ne savent pas.

Ainsi, à travers cette pièce, on peut envisager qu'Henry Bauchau a tenté de mettre en scène à l'aveugle ses propres fantasmes, d'apaiser un Surmoi (représenté par le Philippe spectateur) en secret d'un Moi à qui le savoir est trop douloureux (représenté par l'Alexandre auteur et néanmoins absent). Cela rejoint le constat de Corina Bozedeau :

« Bauchau fait état d'une modalité possible pour résoudre les conflits intérieurs, dont le but n'est pas la recherche des causes profondes des troubles psychologiques, mais la stimulation émotionnelle de la part de soi qui est parfois inavouable » (Bozedeau, 2014, 203).

Et cela peut faire échos au propos du psychanalyste Serge André :

« Si l'artiste et le psychanalyste partagent le même savoir, l'artiste, lui, ne veut pas savoir qu'il sait ; cela ne l'intéresse pas, voire cela le répugne. » (André, 2015, 26).

Reste encore à savoir de quel savoir nous parlons. Serge André évoque ici *Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen*, paru en 1907, dans lequel Freud reconnaissait à Jensen, selon lui, un « véritable savoir psychanalytique » (André, 2015, 28). Mais il s'agit ici d'un savoir positif, comme peut l'être par exemple celui « sur le refoulé et sur les mécanismes du refoulement » (André, 2015, 34). De même, la quête de Henry Bauchau, dans cette pièce écrite en 1967-1968, semble également tourner autour d'un



savoir positif, un secret qu'il serait possible de révéler, d'autant plus possible qu'il semble générer du même coup une volonté de non-savoir, de garder secret.

Ce n'est que plus tard que Freud découvrira ce que Serge André appelle un « savoir négatif », un secret impossible à percer car étant lui-même un trou dans le savoir :

« S'il est juste de dire que l'artiste toujours nous précède, c'est parce qu'il nous apprend que notre savoir psychanalytique est aussi, et peut-être avant tout, un savoir négatif. Tel est l'essentiel de ce que le psychanalyste et l'artiste ont à partager » (André 2015, 34).

L'exemple de Samuel Beckett nous amène jusqu'à cette limite du savoir.

Dans *Créer-Détruire*, le psychanalyste Didier Anzieu considère en effet que « l'originalité de l'écriture narrative de Beckett vient de la tentative (inavouée et probablement inconsciente) de transposer par écrit le cours, le rythme, le style, la forme, le mouvement d'un processus psychanalytique. » (Anzieu, 2012, 125). C'est à travers l'écriture de sa trilogie romanesque (*Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*) entre 1946 et 1950, que Beckett aurait affiné le code organisateur de son œuvre, tel que le conçoit Didier Anzieu, à savoir ici le soliloque, dont l'adresse à un autre imaginaire, proche de la figure du psychanalyste, serait à la source de la théâtralité de l'auteur d'*En attendant Godot* (écrit en 1949). Didier Anzieu va jusqu'à voir, dans les écrits de Samuel Beckett, un exemple d'auto-analyse véritable, dans le sens où elle remplit selon lui les deux conditions suivantes : la présence d'un « narrateur qui est le personnage principal de l'œuvre qui se crée [et qui] s'assigne des règles homologues à celles de la situation psychanalytique » (Anzieu, 2012, 155). Du fait de cette démarche, même si l'auteur passe par des personnages et une parole qui n'apparaît pas crûment comme autobiographique, Beckett a, selon Didier Anzieu, souvent eu des réticences à faire publier ou jouer ses textes par « honte de livrer ses pensées les plus intimes » (Anzieu, 2012, 143). Il semble donc que Samuel Beckett accède, à travers son écriture, à un savoir sur lui-même qu'il voudrait garder secret, une intimité qu'il voudrait garder pour lui, sans en faire confession aux autres. Et en même temps, à force de pratiquer cette forme d'auto-analyse, Samuel Beckett aura peut-être fini par aller assez loin dans l'expérience analytique qui, selon le psychanalyste Serge André, « parvient à cerner définitivement une limite du symbolique qui est de l'ordre de l'impossible : l'impossible-à-dire comme cause de tout ce qui se dit, cherche à se dire, marque à se dire, s'épuise à se dire. » (André, 2015, 35).

De là le constat de Samuel Beckett tel que le formule Didier Anzieu : « Au départ donc, il ne se sent rien à dire et il accède à sa période créatrice en découvrant que ce qu'il a à dire, c'est ce rien ». (Anzieu, 2012, 134). Et quel secret pourrait être mieux gardé que le rien, l'impossible-à-dire? Et quelle confession plus sincère que celle de l'auteur qui dit ne pas pouvoir dire, en même temps qu'il nous révèle puissamment, à travers son écriture, l'indicible, la part d'obscurité des choses?

Alors qu'il semble y avoir dans l'œuvre de Samuel Beckett une part de confession à lui-même qu'il n'aimait pas rendre publique et que le Henry Bauchau de *La Reine en*



*amont* semble vouloir éviter toute confession, même à lui-même, l'artiste espagnole Angélica Liddell, elle, revendique clairement faire sa confession la plus intime en public, allant jusqu'à parler de « pornographie de l'âme » (Liddell s.a., en ligne).

Quand elle est sur scène, Angélica Liddell affirme ne pas jouer. Lors d'une rencontre avec le public avignonnais en 2013, à l'occasion des représentations de *Todo el cielo sobre la terra* (*El síndrome de Wendy*), elle déclarait :

« La vérité n'est pas incompatible avec la composition. Le moment où je porte un masque, c'est maintenant. Je l'enlève quand je monte sur scène au théâtre. [...] c'est quand je suis sur scène que je ne mens pas. » (Angelica Liddell Interview Part 1, 2013, en ligne).

Ce rapport à la vérité n'est pas sans rappeler ce que Thiers, cité par Roland Barthes dans son article « L'Effet de réel » en 1968, attendait de l'historien : « Être simplement vrai, être ce que sont les choses elles-mêmes, n'être rien de plus qu'elles, n'être rien que par elles, comme elles, autant qu'elles. » (Barthes, 1968, 88). Mais si Thiers envisage encore une différence entre l'historien et les choses, Angélica Liddell vise encore plus loin en devenant l'historienne de sa propre intériorité. Au sujet d'un précédent spectacle, *La Maison de la force*, elle déclarait d'ailleurs lors d'un entretien : « Il n'y a pas de médiation, pas de personnage [...]. C'est la pornographie de l'âme, une pornographie spirituelle. » (Liddell, s.a., en ligne).

Roland Barthes faisait cette citation de Thiers pour illustrer ce qu'il appelle une « illusion référentielle » (Barthes, 1968, 88), le fait que les éléments insignifiants d'une description qui sont « réputés dénoter directement le réel [...] ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier » (Ibidem.). Qu'est-ce qui, dans le travail d'Angélica Liddell, pourrait donc dire au spectateur « nous sommes le réel? » (Ibidem.). Sans chercher à savoir ici s'il s'agit oui ou non d'un procédé intentionnel de la part de l'artiste, nous reprenons cet effet de réel du point de vue du spectateur pour dire que c'est tout particulièrement dans cette composition ô combien visible, dans ce processus de création à ciel ouvert, qu'est perçu cet effet de réel, comme nous le verrons plus tard.

Le spectacle *Todo el cielo sobre la terra* (*El síndrome de Wendy*), que j'ai vu au Théâtre de l'Odéon à Paris en novembre 2013, met clairement en évidence un processus de création par composition apparente puisque les différents éléments, souvent prélevés ailleurs, restent clairement identifiables dans leurs différentes formes et dans leurs origines respectives, comme un jeu de pistes pour le spectateur. Les différentes disciplines artistiques (cinéma, poésie, danse, théâtre, chant ou performance) qui ne sont pas vraiment mélangées mais plutôt juxtaposées, de même que l'utilisation revendiquée de citations, renforcent cet effet de composition. De plus, les transitions d'un moment à un autre, d'une forme à une autre, sont matérialisées par des temps de latence où les interprètes errent sur le plateau pour des changements de costumes, des déplacements de décors ou des modifications de leur propre placement sur scène. Ces césures sont clairement apparentes et dépourvues de toute volonté de créer une quelconque illusion de liaison, de transition fluide.



La démarche artistique apparaît donc ici comme la mise en avant, voire le dévoilement, d'un processus de création particulier : la composition d'éléments juxtaposés et peu transformés, présentés dans un ordre sans logique apparente et dont les formes et les origines restent identifiables. Que ce soit intentionnel ou pas, vrai ou pas, c'est alors le réel que le spectateur *croit* découvrir sur scène : le réel qui, dans son âme, aurait poussé l'artiste à adopter ce mode de création et ce contenu. Ce serait finalement le réel dans lequel se débattrait le drame intime de l'artiste et dans lequel ce drame aurait été entièrement recomposé de manière à être visible, montrable sur scène. Le syndrome de Wendy serait alors le syndrome d'Angélica Liddell, celle dont Armelle Héliot, dans *Le Figaro*, dit qu'elle est « scandaleusement sincère » (Héliot, 2013, en ligne). Les journalistes comme les spectateurs reviennent souvent sur la sincérité, l'authenticité, l'obscénité assumée... pour expliquer leur fascination devant Angélica Liddell, devant sa puissance, sa rage d'être là sur scène, réellement elle-même.

Cette impression de réel donne en effet la sensation au spectateur de faire véritablement face au drame intime de l'artiste. Et le masque qu'aurait pu offrir Wendy est court-circuité d'autant plus facilement que la dramatisation de cette Wendy est morcelée, que ses contours sont flous, que la frontière entre Wendy et Angélica est ostensiblement poreuse. Plus encore, cette sensation d'être en présence du drame de l'artiste elle-même fait que l'idée de ce drame-là aspire, comme un trou noir, toute autre tentative ponctuelle de dramatisation de la part de l'artiste ou du spectateur. Ces tentatives d'une dramatisation alternative ne font même que renforcer cette sensation, dans le sens où même les dialogues de Peter et Wendy, par exemple, plus que les signifiants d'un véritable drame théâtral, apparaissent en fin de compte comme les signifiants faussement officieux du drame de l'artiste. Mais ce drame auquel nous avons l'impression d'accéder, est-ce véritablement le drame de l'artiste ? Est-on véritablement face à cette confession sincère tant promise ? Car si Angélica Liddell n'en finit plus de nous montrer comment elle s'acharne à faire tomber le masque, à le briser, à le piétiner, il convient de garder à l'esprit ce que dit le psychanalyste et auteur Serge André : « nous nous défaisons difficilement de l'illusion commune qui nous fait penser que la vérité se trouve derrière la voile qui lui donne un habit » (André, 2015, 9). Ainsi, lorsque toute une démarche artistique s'oriente vers la mise en scène d'un dévoilement, nous sommes prompts à croire que ce qui nous est dit est la vérité, que ce qui nous est montré est le réel. Mais ne peut-on pas déceler la marque d'un autre drame plus authentique et qui, lui, ne dit pas son nom ? Le véritable drame de l'artiste n'est-il pas ailleurs, tenu à l'écart du processus de représentation tel qu'il est appréhendé par le spectateur ? Ne peut-on pas deviner la présence d'un tel drame, privé de symbolisation, et marquant le spectacle d'une manière plus obscure, proche de la psychosomatisme ? C'est l'idée que je développe actuellement en étudiant l'image du vomissement qui hante tout le spectacle – principalement dans la construction, la gestuelle et le texte – et en m'appuyant notamment sur la réflexion de Didier Castanet :



« À la différence du symptôme qui est un message propre du sujet, qui a une signification phallique, qui a à voir avec la castration, le phénomène psychosomatique est une incidence du signifiant sur le corps, mais qui ne représente pas le sujet. Il serait plutôt du côté de la monstration que de la représentation. » (Castanet, 2004, en ligne).

Qu'Angélica Liddell soit consciente ou non de ce phénomène, qu'il s'agisse d'une sincérité erronée ou d'un mensonge lucide, il semble que ce syndrome de Wendy auquel elle s'associe repose sur une série de faux symptômes qui, dans leur accumulation, masquent ce qui est véritablement à l'oeuvre dans le spectacle : quelque chose de l'ordre de la psychosomatisation.

Finalement, ce qui nous est donné à voir avec tant d'éclat semble être un faux drame, un faux syndrome construit à partir de faux symptômes. Mais ce drame est convaincant parce qu'au-delà de la mise en avant de la composition, c'est l'ensemble des effets de spectacle qui jouent comme autant d'effets de réel et que l'artificialité sans cesse revendiquée de ce théâtre-là nous rappelle que l'artiste est réellement présente, en train de travailler sous nos yeux. Alors, comme sous l'effet d'une contamination, tout ce qui est présenté apparaît comme signe du réel. Et ainsi, comme le dit Sorin Crișan à propos du théâtre postdramatique :

« Ceci amène à une situation paradoxale, autoréférentielle, où la représentation acquiert son autonomie par rapport au texte dramatique et à l'ensemble des paradigmes qu'elle a générés. C'est ainsi qu'on parvient à l'image d'une hyperréalité que le spectateur est contraint de gérer avec les outils de tous les jours » (Crișan, 2014).

Le lien entre ce travail, que l'artiste elle-même qualifie de pornographique, et le piège de l'hyperréalité, telle que conceptualisée par Baudrillard, semble d'autant plus pertinent que Baudrillard lui-même fait le lien entre pornographie et hyperréel (Hoquet, 2013, en ligne). La première partie du spectacle semble donc jouer le rôle d'un conditionnement du spectateur, intentionnel ou pas, avant le long monologue-performance où Angélica Liddell décortiquera sa relation psychologique avec le monde qui l'entoure. Les spectateurs seront alors prêts à croire à l'accumulation de toutes les vérités qu'elle affirmera aussi bien sur le monde en général que sur elle-même, comme s'ils avaient accès, enfin, à travers la logorrhée de l'artiste seule sur scène, au réel et au secret d'une vérité enfin révélée. Paradoxalement, cette mise en scène du dévoilement aboutit à un éblouissement qui cache principalement trois choses : 1/ le véritable conflit inconscient de l'artiste auquel elle n'a pas accès, 2/ la dimension manipulatoire de la démarche artistique, 3/ l'existence d'un impossible-à-dire.

A l'opposé de cette démarche de confession depuis un faux savoir positif, il y a le travail de Marie Payen. Avec son spectacle *Je Brûle*, nous pourrions dire qu'elle fait, elle,



une confession à partir d'un savoir négatif. Voilà d'ailleurs comment est présenté ce spectacle que j'ai pu voir en octobre 2015 au Théâtre-Studio d'Alfortville :

« Une voix, qui ne sait pas à qui elle appartient, répond à une question qu'elle n'entend pas, et raconte une histoire qu'elle a oubliée. Une pièce sur les failles de la mémoire, avec pour fil conducteur la disparition du père. Une voix cherche à raconter le passé, et à dresser un portrait du père disparu, mais elle l'inventera à partir des lapsus, des faux souvenirs, des tabous, des sensations premières gravées, des associations libres, semblant suivre en direct les errances de son propre cerveau, cherchant à donner forme au passé dissout dans l'oubli, à l'inconnu qu'on garde en soi. » (Théâtre-contemporain.net, s.a., en ligne).

Si cette promesse d'exploration d'une histoire intime semble pouvoir a priori encourager, de la même manière que le spectacle d'Angélica Liddell, les pulsions voyeuristes du spectateur, *Je Brûle* a l'avantage de les décevoir d'entrée de jeu et de forcer l'intérêt vers autre chose. Car le texte qu'improvise Marie Payen sur l'histoire de ce père qu'elle n'a pas connu défie toute compréhension intellectuelle. Au premier abord, on pourrait voir dans ce recours à une parole improvisée par association libre un simulacre d'expérience psychanalytique. Mais, comme le dit Serge André, « si l'expérience psychanalytique est fondamentalement une expérience de la parole qui se déploie complètement dans et par la parole, l'écriture littéraire, elle, va contre la parole. » (André, 2015, 37). Et c'est bien contre la parole que Marie Payen écrit son spectacle au fur et à mesure de la représentation, développant à un moment l'idée d'un père comme ci puis bifurquant au hasard d'un mot qui nous le donne comme ça, et qui ouvre un autre possible en même temps qu'il détruit tout ce qui aurait pu être construit de sens dans les minutes précédentes. Si quelque chose brûle, c'est peut-être la page imaginaire sur laquelle elle écrit et qui renvoie à l'oubli tout ce qui a déjà été dit, sans y revenir jamais, sans s'en nourrir et sans le nourrir en retour.

A l'inverse d'une Angélica Liddell qui crie avec éclat son pouvoir de tout dire, Marie Payen dit simplement qu'elle ne peut pas dire et nous fait voir comment, derrière le piège de l'hyperréalité avec lequel elle joue, il n'y a finalement rien si ce n'est ça : l'existence d'un savoir négatif, impossible à dire, à partir duquel elle nous fait entendre une écriture chaotique dont la route est parsemée de trouvailles éphémères et poétiques.

Finalement, il me semble que la part la plus inspirante de l'écriture théâtrale, à la fois pour l'auteur, les interprètes et les spectateurs, est celle qui puise à la source même de ce non-savoir, de ce trou, de ce secret impossible à percer. Et que ma communication devrait finalement s'intituler "Écrire depuis là où on ne sait pas : le secret comme point de départ".



## BIBLIOGRAPHIE

- ANDRE, SERGE, 2015. *L'Écriture Commence Où Finit la Psychanalyse*, Lormont : Le Bord de l'Eau.
- Angelica Liddell Interview Part 1, 2013, enregistrement vidéo réalisé par Eva MeiLing Politt à l'occasion d'une rencontre avec le public du Festival d'Avignon, Disponible sur: <[https://www.youtube.com/watch?v=ArF\\_EoHU30U](https://www.youtube.com/watch?v=ArF_EoHU30U)> [consulté le 19 Oct 2015]
- ANZIEU, DIDIER, 2012. *Créer-Détruire*, 2<sup>ème</sup> édition, Paris : Dunod.
- BARTHES, ROLAND, 1968, L'effet de réel, *Communications*, Volume 11, Numéro 1, 84-89.
- BAUCHAU, HENRY, 2001. « La Reine en amont », in *Théâtre complet*, Arles : Actes Sud.
- BOZEDEAN, CORINA, 2014. « Henry Bauchau et 'le psychodrame' », *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, Numéro 6, "Aux sources de la création poétique", 193-205, Louvain-la-Neuve : Presses Universitaires de Louvain.
- CASTANET, DIDIER, 2004. « Le réel du corps : phénomènes psychosomatiques et symptôme, Incidences Cliniques », *L'en-je lacanien*, 2004/2, Numéro 3, 107-123, ERES, Disponible sur: <<http://www.cairn.info/revue-l-en-jr-lacanien-2004-2-page-107>> [consulté le 02 Nov 2015]
- CRISAN, SORIN, 2014, « Le Théâtre Postdramatique et 'le Mythe de la Lamelle', ou À la Recherche du Drame Perdu ». Communication pour le colloque *Le Théâtre Postdramatique et la Question du Posthumain*, Université Paris Diderot et Université de Poitiers, Paris, en cours de publication.
- HELIOT, ARMELLE, 2013, « Avignon : Angélica Liddell, l'envoûtante enragée », *Le grand théâtre du monde Figaro Blog*, disponible sur: <<http://blog.lefigaro.fr/theatre/2013/07/avignon-angelica-liddell-lenvo.html>> [consulté le 10 Nov 2015]
- HOQUET, THIERRY, 2013. « D'après Baudrillard : la fugitive séduction pornographique », *Rue Descartes*, 3/2013, Numéro 79, 4-15, disponible sur: <<http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-3-page-4.htm>> [consulté le 10 Nov 2015].
- LIDDELL, ANGELICA, s.a., « Entretien avec Angélica Liddell, Propos recueillis et traduits par Christilla Vasserot ». *Theatre-contemporain.net*. Disponible sur: <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/La-Casa-de-la-fuerza-La-Maison-de-la-force/ensavoirplus/> [[consulté le 19 October 2015]
- LIDDELL, ANGELICA, 2013, *Tout le Ciel Au-Dessus de la Terre (Le Syndrome de Wendy)*, Traduction Christilla Vasserot, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- THEATRE-CONTEMPORAIN.NET, s.a., *Je Brûle de Marie Payen*, Disponible sur: <<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Je-Brule/>> [consulté le 09 Oct 2016].