

À la confluence du théâtre et de la performance : un entre-deux à réexplorer en temps de crise

DOI 10.46522/S.2021.01.03

Sylvie ROQUES

Dr. HDR, Chercheure associée, enseignante,
Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC - EHESS/CNRS)
sroques@noos.fr

Abstract: At the Confluence of Theatre and Performance: An In-Between to Re-Explore in Times of Crisis

The research workshop on new performative forms led by Patrice Pavis in November 2019 and organized by the Institute of Theatrical and Multimedia Research of the University of Arts in Târgu-Mureș gave rise to a number of theoretical questionings. The objective was to offer the participants/actors an opportunity for systematized reflections taking as object this type of artistic forms and practices. The sponsorship of this eminent researcher in the performing arts, a specialist in the question of staging and its analysis, brought rigor and methodology to the whole thanks to the use of his reading grids and other conceptual tools. If certain epistemological ruptures and proposed illuminations could be seized on the moment in all clarity, it is afterwards that influences on my own field of research appeared and unquestionably an enrichment in the apprehension of the complexity of the phenomenon could emerge.

Key words: *performance, theatre, translation, dramaturgy, device.*

L'atelier de recherche sur les nouvelles formes performatives dirigé par Patrice Pavis en novembre 2019 et organisé par l'Institut de recherche théâtrale et multimédia de l'Université des Arts de Târgu-Mureș a donné lieu à nombre de questionnements théoriques. L'objectif visé était d'offrir aux participants/acteurs une occasion de réflexions systématisées prenant pour objet ce type de formes et de pratiques artistiques. Le parrainage de cet éminent chercheur en arts du spectacle spécialiste de la question de la mise en scène et de son analyse a apporté rigueur et méthodologie à l'ensemble grâce à l'utilisation de ses grilles de lecture¹ et autres outils conceptuels. Les débats animés qui ont suivi entre les participants autour de notions clés ont fait avancer les

¹ On peut songer au schéma de la coopération textuelle (Pavis 2016b,13).



problématiques et ont départagé savoirs théoriques scientifiques et savoirs pratiques issus de l'expérience du plateau. Si certaines ruptures épistémologiques et éclairages proposés ont pu être saisis sur le moment en toute clarté, c'est après coup que des influences sur mon propre champ de recherche se sont manifestées et qu'incontestablement un enrichissement dans l'appréhension de la complexité du phénomène a pu émerger. À posteriori de nouvelles avancées ont pu être plus affirmées, confrontées au nouveau contexte dans lequel nous nous trouvons désormais.

1. La métaphore du verbo-corps et la traduction

Si je tente de prendre en considération les avancées épistémologiques mises en évidence dans le domaine de mes propres recherches depuis novembre 2019, il me faut faire retour sur les champs explorés lors de mon parcours universitaire dans son ensemble et revenir sur les orientations et choix opérés.

De la mise en mots à la mise en corps

En effet, à la « mise en mots » du corps explicitée avec ma thèse initiale, centrée prioritairement sur le texte et l'écrit, et aux contributions davantage orientées vers la sémiologie et l'analyse lexicale, s'est ajoutée la nécessaire prise en compte d'une plus grande complexité : celle d'une mise en « corps » du mot lui-même, à travers le triomphe de la parole. C'est que la parole, ainsi comprise, est plus complexe que les mots. Le texte dramatique pose ainsi par sa définition même la problématique du rapport entre voix et écriture. Le théâtre, à cet égard, met en jeu une telle opposition, en effaçant, dans sa performativité même, le texte dramatique pour faire entendre et voir des voix sur le plateau, de sorte que l'oralisation d'un texte paraît produire un surplus de signification. C'est bien cette référence à la voix qui m'a définitivement orientée vers une centration sur le corps. Comme s'interroge Michel Corvin : « Comment, alors, peut-on voir les mots ? » (Corvin 2008, 126). Une réponse est apportée : cette opération devient possible si l'on transforme les mots « en éléments sensibles, c'est-à-dire en voix et en corps mouvants » (Corvin 2008, 126). Michel Corvin ajoute encore : « ce que, à la suite de Novarina, on pourrait appeler "la théâtralité respiratoire de la page" » (Corvin 2008, 126). La voix prend alors le relais rendant tangibles pensées et affects.

Elle apporte une sorte de traduction métaphorique de ce qui se trouve généralement au centre du théâtre occidental à savoir l'exposition d'un conflit interne ou externe. La parole se fait alors véritable action. Cette fonction du logos comme praxis n'est pas neuve, une telle vision atteste d'un héritage. Elle a été déjà mise en évidence notamment par Roland Barthes lorsqu'il évoquait *Phèdre*, la tragédie de Racine :

Dire ou ne pas dire ? Telle est la question. C'est ici l'être même de la parole qui est porté sur le théâtre : la plus profonde des tragédies raciniennes est aussi la plus formelle ; car l'enjeu tragique est ici moins le sens de la parole que son apparition,



beaucoup moins l'amour de Phèdre que son aveu. Ou plus exactement encore : la nomination du Mal l'épuise tout entier, le Mal est une tautologie, Phèdre est une tragédie nominaliste.

Barthes 1965, 115

Parler c'est agir avait déjà souligné l'abbé d'Aubignac au XVII^e siècle et l'action scénique traduite en paroles, est alors « la métaphore d'une action qu'on ne verra pas » (Corvin 2008, 126). Passer des mots, à leur profération, leur incarnation et à leur action sur un plateau de théâtre, tel a été le renversement de paradigme illustrant ma recherche initiale.

La problématique de la traduction

Or ce passage problématisé entre le mot même et son incarnation ou sa profération m'a semblé acquérir davantage de sens si l'on s'en tient à la notion de « verbo-corps » (Pavis 2018, 566) telle qu'elle a pu être évoquée lors de l'atelier. Celle-ci qualifie plus précisément cette relation spécifique entre « les sons des mots et leur inscription dans le corps du locuteur » (Pavis 2018, 566). Cette alliance du verbe et du corps se situe dans la mise en mouvement et peut évoluer. La justesse de ce terme me semble éclairante. Elle fait écho aux théâtres de la parole tels qu'ils ont pu être définis dans les années 80 avec des auteurs comme Valère Novarina ou Philippe Minyana pour lesquels la profération est centrale.

Cette mise en mot charnelle peut prendre un autre éclairage encore si l'on prend pour repère le processus de traduction mis en œuvre pour le texte de théâtre. L'exemple des pièces de Valère Novarina évoquée par l'une des traductrices lors de la table ronde pendant l'atelier de recherche est parlant. Les difficultés à trouver un ancrage dans la culture d'accueil ont été soulignées et sont particulièrement tangibles pour des pièces comme *Louis de Funès* ou *L'opérette imaginaire* de Novarina où l'invention lexicale et sonore est profuse et où l'on se heurte à ce qui peut s'apparenter à de l'« intraduisible », à un seuil. Ce concept même de traduction m'a semblé tout particulièrement pertinent à interroger et faire écho à mes propres questionnements

On peut entendre la traduction en un premier sens comme mettant en œuvre des types d'équivalences linguistiques et stylistiques qui permettent de faire passer quelque chose du langage d'une langue à l'autre. En un second sens, c'est aussi quelque chose de l'ordre de la négociation qui surgit, négociation posée entre le texte d'origine, son auteur, sa culture d'origine et les attentes qui en résultent. Umberto Eco affirme cependant que traduire n'est pas trahir. Il s'agit bien davantage de « comprendre le système intérieur d'une langue et la structure d'un texte donné dans cette langue, et construire un double du système textuel qui, sous une certaine description, puisse produire des effets analogues chez le lecteur » (Eco 2007, 16). La notion de fidélité n'est pas négligée et s'avère problématique : s'agit-il de retrouver l'intention de l'auteur ou bien davantage de mettre en lumière l'intention de l'œuvre ? Toute traduction est-elle adaptation ?



Antoine Vitez apporte son propre éclairage.

De telles réflexions ne sont pas étrangères à celles produites par une mise en scène théâtrale et les choix qu'elle implique de la part de l'artiste. Une similitude apparaît. En effet, la traduction tout comme la mise en scène implique une forme de « ludisme sémiologique » (Déprats 1996, 13) provenant du « désir de convertir des signes en d'autres signes » (Déprats 1996, 13). Ce qui est mis en œuvre dans les deux cas s'avère être avant tout « un processus de production du sens » (16). Ainsi, si l'on reprend l'aphorisme bien connu de Vitez « on peut faire théâtre de tout » (Vitez 1998, 120)², c'est bien avant tout parce que nous pouvons « tout traduire » (Banu 1996, 44).

Faire le Gilles

Un exemple me semble particulièrement révélateur en ce sens, c'est celui que propose Robert Cantarella avec sa proposition « Faire le Gilles ». J'ai eu l'occasion de rencontrer ce metteur en scène lors de l'une des séances du séminaire que j'ai coanimé à l'EHESS en 2019³. La série de performances proposées autour de cette thématique ont été réactivées lors du confinement en mars et avril 2020 sur Facebook live. L'artiste a repris ces propositions, seul dans sa cuisine, en direct plusieurs dimanches consécutifs. Elles ont été beaucoup suivies. La première de ces performances « Faire le Gilles » date de 2011. Le point de départ de sa démarche est particulier. L'artiste choisit de copier les cours de Gilles Deleuze en suivant le rythme de son phrasé et l'exactitude des sons qui lui parviennent en les restituant immédiatement grâce à des oreillettes. En réalisant cette copie sonore, il fait selon ses propres mots « le traducteur physique d'une voix devenue sans corps » (Cantarella 2018, 18). Il se présente alors comme un copieur, un passeur. Une précision s'impose : répéter n'est pas imiter. L'écart est tangible et Cantarella préfère se référer au travail même de la traduction et à sa fabrique : « je suis la voix comme un traducteur »⁴. Ce qu'il souligne c'est davantage son intérêt pour les voix, leur sonorité particulière, leur grain, leur bruissement dirait Roland Barthes. Il s'agit alors de rendre présent une pensée, de faire passer quelque chose grâce à ce médium. Le processus va plus loin car, par une sorte de contamination, en répétant cette voix, Cantarella est Deleuze. Il fait advenir le corps absent du philosophe en restituant sa pensée. Ce qui me paraît notable, c'est l'utilisation du processus de la traduction pensée

²Cette citation prend place dans un entretien réalisé avec Anne Ubersfeld pour *France nouvelle* le 15 décembre 1975 (Ubersfeld 1998, 120) : « L'idée essentielle, c'est que l'acteur peut s'emparer de tout, qu'on peut faire théâtre de tout. [...] Surtout, on peut faire théâtre non seulement de tout lieu, mais aussi de tout texte et de tout temps ».

³Séance du 9 avril 2019 intitulée « Copier c'est jouer (une performance) : faire le Gilles » Robert Cantarella (metteur en scène, acteur et enseignant).

⁴Séance du 9 avril 2019 intitulée « Copier c'est jouer (une performance) : faire le Gilles » Robert Cantarella (metteur en scène, acteur et enseignant).



comme traduction d'une pensée. Peut-être convient-il de rappeler que Robert Cantarella a suivi les cours d'Antoine Vitez et n'est pas étranger à cette influence.

Cet évènement singulier « Faire le Gilles » proposé sous le format d'une performance minimaliste sollicite également le corps de l'artiste, le transforme, le modèle à son insu. Ainsi Robert Cantarella confie avoir vu émerger des gestes qui s'imposaient malgré lui, des sortes de tics apparaître au fur et à mesure des performances. Le port des lunettes renvoie également à quelque chose dans la posture qui le rapproche de la figure de Gilles Deleuze. Ce processus est assez hypnotique pour le public qui est placé devant un entre-deux étrange et singulier, presque inquiétant. C'est justement ce léger décalage qui fait jouer l'imagination et renforce la prise de conscience du spectateur, rendant plus convaincant encore ce jeu de l'incarnation.

2. *Les Damnés* : entre théâtre et performance ?

Autre repère apporté par l'atelier mené à Târgu-Mureș avec la mise en perspective de deux spectacles et des outils mis à notre disposition pour les décrypter. Ce questionnement me semble d'autant plus intéressant qu'il s'agit de la mise en scène d'Ivo Van Hove que j'étudie très fréquemment avec mes étudiants en licence et master à l'université d'Evry. C'est un spectacle magistral auquel j'ai pu assister dans le cadre d'un partenariat avec la Comédie Française⁵.

Deux visions radicalement différentes d'un même scénario nous sont proposées. D'une part, le visionnage de la pièce *Les Damnés* d'Ivo Van Hove révèle une proposition mettant en avant la mécanique de destruction et sa logique implacable, d'autre part, le film de Visconti, dont l'esthétisme poussé s'appuie davantage sur la reconstitution d'un milieu aristocratique où prime une forme de réalisme lyrique et qui démontre un souci important du détail dans sa reconstitution. Partant de la même histoire, ce sont deux modèles de composition voire deux dramaturgies opposées qui nous sont données à voir. Ainsi il s'agit plutôt d'une mécanique inquiétante que promeut « le regard d'entomologiste » d'Ivo Van Hove comme le rappelle Patrice Pavis à l'image de la construction d'un thriller. À l'opposé, Visconti nous dresse davantage un tableau à l'aspect luxueux qui transmet la représentation d'un monde en décomposition.

Le dispositif en question

Il me semble que la question du dispositif est un repère tout à fait pertinent qu'il convient d'interroger comme le suggère Patrice Pavis. Une clarification est nécessaire. Giorgio Agamben part initialement de la définition foucauldienne où le dispositif acquiert le sens d'« un ensemble résolument hétérogène [d'éléments] » (Agamben 2006, 8) d'essence stratégique puisqu'il « résulte du croisement entre des relations de pouvoir et

⁵ *Les Damnés* d'après Luchino Visconti, Nicola Badalucco, Enrico Medioli, Mise en scène Ivo van Hove, Comédie Française, salle Richelieu, 24 septembre 2016.



de savoir » (Agamben 2006, 11). Agamben s'écarte de telles hypothèses et préfère l'entendre comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben 2006, 31). Le dispositif ainsi entendu met en œuvre un système clos et fermé de domination et de pouvoir. On peut s'interroger : est-ce la vision qui émane de la proposition faite par Ivo van Hove ? Il me semble *a minima* qu'un tel « dispositif » est déjoué, comme détourné. La lecture de la domination est faite à rebours. Le pouvoir y excelle mais paradoxalement le monde reste ouvert et des lignes de fuite transparissent par instant.

Il me semble que l'ingéniosité d'Ivo Van Hove provient aussi de l'utilisation pendant la représentation de la caméra qui filme en direct à laquelle s'adjoint celle d'écrans vidéo qui deviennent les garants de la légitimité et de la lisibilité des interactions entre les différents espaces. La caméra permet ainsi d'ouvrir l'espace scénique en montrant ce que les spectateurs ne peuvent pas voir mais aussi en investissant tous ces « espaces cachés ». C'est ce que montre notamment l'exemple de Sophie cherchant Martin dans les moindres recoins de la Comédie Française. Ce parti pris technique et esthétique fait de ce plateau infini un espace de libre circulation où les corps ne peuvent rester enfermés et participe aussi à la déconstruction de la boîte scénique comme à celle simultanée de la fable dont elle révèle les ressorts. L'usage de la caméra et des écrans vidéo permet de suggérer des espaces fictionnels. Les actions pouvant être multiples et s'entrecroiser sur le plateau, le cadre délimité par la caméra permet alors de les contenir et de les inscrire dans des espaces fictionnels précis et différenciés, orientant notre regard sur la focale à suivre.

Le performatif à l'œuvre

Il me semble également que si le cadre est ainsi délimité, la forme en est plus problématique instillant par moment « des instants performatifs » qui font rupture, apportant cette irruption du réel évoquée par Josette Féral, spécifique à la performance. On peut songer par exemple à la « Nuit des longs couteaux » au moment où Le Baron Konstantin Van Essenbeck joué par Denis Podalydès, après avoir semblé arracher l'oreille de son partenaire avec ses dents lors d'une étreinte, s'amuse à glisser, nu, sur un plateau couvert de bière. L'acteur se fait performer faisant jaillir du spontané, de l'incontrôlable et fait rupture. Frôlements des corps nus qui finissent aspergés par un seau de sang, maculés et salis comme si la pulsion sexuelle et celle de mort coïncidaient brusquement. À cette salissure des corps semble correspondre la corruption d'un régime autoritaire et son régime d'oppression, comme un constat mis en visibilité par ses traces. À travers le corps du performer/acteur, c'est aussi toute une contestation de l'aliénation qui est manifeste.



3. Interroger la performance

À l'heure où l'acteur semble s'affranchir du metteur en scène, avec l'arrivée des écrans sur la scène, la sonorisation, l'hybridation des formes, la performance s'invite davantage sur les plateaux depuis les années 2000 et perturbe l'ordre de la représentation. Ce questionnement autour des formes et pratiques performatives est né depuis plusieurs années dans mes recherches. Il a donné lieu à l'organisation de plusieurs journées d'étude avec l'EHESS et l'Université de Nanterre et à la publication d'un numéro de la revue *Communications*. Il a donné lieu enfin à des rencontres avec d'autres chercheurs et des entretiens avec de nombreux artistes.

État des lieux

Deux voies ont dominé dans ce qui pourrait s'appeler l'enjeu de la performance artistique. La première est celle d'une exploitation quasi politique, l'utilisation de l'effervescence gestuelle par exemple comme un acte de transgression, un acte de remise en cause d'un ordre, la contestation concrète, quasi exemplifiée, des normes dominantes, des tabous, des frontières acquises. La seconde est plus individuelle, identifiée davantage au geste esthétique, elle est affirmation de singularité, exposition d'un soi. Elle décline les forces et les fragilités d'une identité. La première s'accordait avec une culture de la contestation, celle des années 1960-1970, celle d'un corps jouant avec toutes les transgressions, de l'avant-garde. La seconde s'accorde avec une culture de l'individualisme telle qu'elle s'est affirmée durant ces dernières décennies. Aujourd'hui un versant central de la performance théâtrale affirme pouvoir exprimer le « tout » dans un immédiat sans distance, donner à la présence de chair tangible et instantanée, la valeur d'un « dire » sans parole. Dans cette perspective, il s'en suit un brouillage possible de frontières. La mise à distance qu'opérait la catharsis s'en trouve affaiblie. Les effets de la « mise à distance » étant compromis, c'est bien l'ordre symbolique qui en est affaibli : la présentation l'emporte sur la représentation, et le « performer » l'emporte sur le « personnage ». Cet effacement de la parole comme de la politique n'est pourtant pas généralisable. Ce versant mérite davantage mon attention et sera davantage développé dans les séances du séminaire en 2020-21 à l'EHESS.

Un partage sensible et festif prémonitoire ?

Cet atelier à Târgu-Mureș a conduit à la mise en place de différentes interventions et à des débats avec l'ensemble des participants. L'observation a pris pour forme la prise de notes. L'ensemble des trois journées consacrées à cet atelier de recherches a fait l'objet de captations. Une mise en perspective a pu émerger *a posteriori*. Elle s'appuie également sur l'ensemble des relations qui se sont créées en dehors des périodes de travail. Elles se sont tissées grâce à des conversations particulières impromptues lors des repas ou lors de visites de la ville de Târgu-Mureș, ou encore lors de consultations individuelles accordées par Patrice Pavis à chaque stagiaire, souhaitant faire le point sur ses



projets. L'atmosphère de bienveillance et de convivialité a pu en résulter de manière privilégiée. Les soins réservés aux hôtes ont été vivement appréciés par l'ensemble d'entre-nous. Il importe de revenir également sur la fin de l'atelier, le 15 novembre, qui a donné lieu à un dîner particulièrement festif et à la participation à une danse exutoire pour un certain nombre d'entre nous mêlant responsables de l'atelier et participants.

Depuis la crise sanitaire provoquée par le coronavirus, est intervenue une rupture dans nos vies, dans nos savoirs faire comme dans nos savoirs être. D'autres types d'échanges se sont mis en place privilégiant de fait la vidéoconférence. J'ai souhaité poursuivre ce questionnement autour de la performance et du mouvement dansé en participant à plusieurs projets relayés sur les réseaux sociaux. Je prendrai pour exemple les sessions organisées par *Distant Movement*⁶ qui s'inscrivent dans une recherche création en danse. Un protocole est établi avec précision. Une brève explication est donnée au préalable ainsi qu'une invitation à rejoindre les organisateurs Muriel Piqué, Daniel Pinheiro et Annie Abrahams, chaque semaine, via une application de vidéoconférence. L'objet de l'expérience est clairement indiqué :

Nous cherchons à approfondir le regard intérieur jusqu'à ce que la danse apparaisse d'elle-même. Nous aspirons à développer une écoute résonante, une écoute de soi et de l'autre en même temps. Si vous ne comprenez pas une indication, gardez confiance dans vos propres sensations. Nous allons apprendre ensemble à nourrir la résonance qui nous permet de danser ensemble. »

Piqué, Pinheiro et Abrahams 2000

Cette danse faite les yeux fermés dure 15 minutes suivant une guidance. Elle vise à explorer notre écoute et génère mouvements et sonorités de manière spontanée. Une danse à distance se met en place dont nous ressentons l'accord intuitivement et que l'on découvre visuellement lorsque le montage vidéo est réalisé. Des correspondances se mettent en place, des élans et des gestes comme suspendus apparaissent créant une brèche dans l'espace-temps, comme une parenthèse enchantée dans le tumulte du monde. Notre perception semblant s'ouvrir et s'assouplir. Des ressentis de bien-être et de calme s'en dégagent, comme l'impression d'une attention à soi accrue.

Conclusion

Les échos et les traces de l'atelier réalisé à Târgu-Mureș sont encore vivaces. Des réflexions ont pu émerger, dynamisant mes recherches en leur donnant une nouvelle impulsion. L'utilisation d'autres méthodologies a été éclairante. L'envie de renouer avec de nouvelles pratiques s'est aussi accrue. Il me reste aussi les images des paysages

⁶Séances programmées du 25 au 6 mai tous les mercredis à 16 heures via un système de vidéoconférence (<https://distantmovements.tumblr.com/> consulté le 2 juin 2020).



de la Roumanie, le souvenir de la chaleur de ces dernières journées de novembre avant l'épidémie.

La crise sanitaire aura apporté des ruptures et des bouleversements. Le théâtre fortement impacté par la crise semble pouvoir s'y régénérer et ouvrir le champ à d'autres possibles. Les arts visuels, chorégraphiques ou plastiques y poursuivent les mêmes expérimentations prometteuses qui dépassent les seuls impératifs de la marchandisation.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, 2006. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris : Payot & Rivages poche.
- BANU, Georges, 1996. Aujourd'hui je traduis du grec. En : *Antoine Vitez le devoir de traduire*, Actes Sud : Arles, p. 36-45.
- BARTHES, Roland, 1965. *Racine*, Paris : Le Seuil.
- BIET, Christian Biet et ROQUES, Sylvie (dir), 2013. *Communications [Performance]*, no. 92.
- CANTARELLA, Robert, 2018, *Miettes 2013-2015*, Paris : Frictions.
- CORVIN, Michel Corvin, 2008. Pour une réception musicale du théâtre contemporain. *Communications [Théâtres d'aujourd'hui]*, no. 83, p. 123-130.
- DEPRATS, Jean Michel, 1996. Présentation. En : *Antoine Vitez le devoir de traduire*, Actes Sud : Arles, p. 11-17.
- ECO, Umberto, 2007. *Dire presque la même chose. Expériences de traductions*, Paris : Grasset.
- PAVIS, Patrice, 2016a. *L'analyse des spectacles*, Paris : Armand Colin.
- PAVIS, Patrice, 2016b. *L'analyse du texte dramatique*, Paris : Armand Colin.
- PAVIS, Patrice, 2018. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris : Armand Colin.
- PIQUÉ, Muriel, PINHEIRO, Daniel et ABRAHAMS, Annie, 2000. Avez-vous envie de vous sentir connecté ? Do you want to feel connected? [en ligne]. *Distant Movements*. [Consulté le 04/10/2021]. Disponible à l'adresse : <https://distantmovements.tumblr.com/post/613099660741165056/avez-vous-envie-de-vous-sentir-connect%C3%A9-do-you>
- UBERSFELD, Anne, 1998. *Antoine Vitez*, Paris : Nathan, coll. « 128 ».
- VITEZ, Antoine, 1975. On peut faire théâtre de tout. Anne Ubersfeld s'entretient avec Antoine Vitez, *France Nouvelle*, 15 décembre 1975, p. 29-31.