



Céline-Marie HERVÉ

Docteure en scénographie

Laboratoire IRET, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

celine-marie.herve@sorbonne-nouvelle.fr

Docteure en scénographie (2018), ma recherche théorique a prolongé un DNSEP de pratique scénographique (École Supérieure des Arts-Décoratifs de Strasbourg, 2010). L'article « Un langage de fumée, de brume et de poussière : vers une écriture scénographique du drame ? est paru dans *Les Nouveaux matériaux du théâtre* (PSN, 2018). « *Accidens. Matar para comer* de Rodrigo Garcia : paradoxe scénographique du homard martyr. Dichotomie entre discours revendiqué et discours produit sur la condition animale » a été publié dans *Traits-d'union*, n° 10 : *La Condition animale : stratégies discursives et représentations* (2021).



Grrrr...

Une réflexion a-scénographique à partir de la présence animale sur la scène théâtrale

RÉSUMÉ

La présence animale en scène tend à nous fasciner. Elle est souvent perçue de manière symbolique. Néanmoins, déterminer les représentations et projections que peuvent produire l'imaginaire associé aux animaux peut évincer l'impact de leur simple présence au plateau. Or, il y a un écart entre l'animal et l'image qu'il véhicule pour un public humain qui tend parfois à privilégier une perception anthropocentrée au détriment d'autres rapports au monde. Et si, dans ce rapport de concurrence, la fascination s'expliquait parce que la présence animale en scène peut mettre en difficulté la réalité humaine au théâtre ?

La théorie systémique de la scénographie offre un spectre de fabrication de la représentation avec l'image produite à un bout, les éléments supports nécessaires à sa création mais autonomes le long du spectre et, tout à l'autre bout, un trou de réel (non-représentation). Par exemple : sauvagerie – buse – divergence de réalité animale, inaccessible pour l'humain. La progression de cette extrémité du spectre devient alors a-scénographique.

Dans son fonctionnement, la production de la représentation tenterait de saisir le réel pour en faire une réalité qui fait sens pour l'humain. Celui-ci se créerait ainsi un monde dans lequel il serait le centre et la référence, un monde qui le validerait. Toute indifférence ou divergence deviendrait alors source de déstabilisation, mais possiblement aussi de fascination.

L'animal en scène constitue une irruption de réel dans ce fantasme, un endroit d'imprévisible et d'altérité révélant une part de la réalité comme une construction humaine qui se postulerait comme hégémonique. La co-présence humain-animal au plateau découvre plus profondément une tentative humaine de refuser la communauté d'animalité. La hiérarchie posée entre vie animale et existence humaine se renverse pourtant dans le rapport de fascination que renforce le dispositif théâtral. Et c'est le coq qui vole la vedette à l'acteur.

MOTS-CLÉS : scénographie – représentation – animaux – réalité – fascination – altérité



Grrr...An a-scenographical reflection on animal presence on stage

ABSTRACT

The animal presence on stage tends to fascinate us. It is often perceived symbolically. Nevertheless, determining the representations and projections that can be produced by the imagination associated with animals can eliminate the impact of their mere presence on set. However, there is a gap between the animal and the image it conveys for a human public which sometimes tends to favor an anthropocentric perception to the detriment of other relationships to the world. And if, in this competitive relationship, the fascination was explained because the animal presence on stage can put in difficulty the human reality in the theater ?

The systemic theory of scenography offers a spectrum of production of the representation with the image produced at one end, the support elements necessary for its creation but autonomous along that spectrum and, at the very other end, a hole of reality (non-representation). For example : savagery - buzzard - divergence of animal reality, inaccessible to humans. The progression of this end of the spectrum then becomes a-scenographic.

In its operation, the production of the representation would attempt to grasp the real to make it a reality that makes sense for humans. They would thus create a world in which they would be the center and the reference, a world that would validate them. Any indifference or divergence would then become a source of destabilization, but possibly also of fascination.

The animal on stage constitutes an irruption of reality into this fantasy, a place of unpredictability and otherness revealing a part of reality as a human construction which would postulate itself as hegemonic. The human-animal co-presence on stage reveals more deeply a human attempt to refuse the community of animality. The hierarchy posed between animal life and human existence is however reversed in the relationship of fascination reinforced by the theatrical device. And it is the rooster that steals the show from the actor.

KEYWORDS: scenography, representation, animals, reality, fascination, alterity



Introduction

L'œil perçant brille dans la pénombre. Le cou se tend et les plumes s'hérissent brièvement. Le rapace étend ses longues ailes brunes pour descendre de sa branche sur une pierre basse, déchieter un morceau de viande et disparaître en quelques secondes. L'apparition de la buse à la fin de *This is how you will disappear*¹ est brève. L'animal surgit du noir, perché dans un arbre de la forêt incroyablement réaliste du décor, et repart aussitôt dans le bois. Néanmoins l'apparition est marquante, fascinante.

Dans *Accidens. Matar para comer*² de Rodrigo García, le homard exposé, torturé, tué, grillé et mangé sur scène cristallise, dans sa chair, un paradoxe scénographique : le discours écrit de l'auteur sur la relation humaine à la tuerie animale se voit contredit sur différents points par le discours sur la condition animale porté par la scénographie du spectacle³. Ce paradoxe s'identifie et s'explique si l'on envisage la scénographie en tant qu'approche particulière de la représentation. En effet, la théorie systémique de la scénographie⁴ la propose comme un phénomène holistique qui entremêle sens et forme, discours et image⁵. Or cette prégnance du discours à interpréter dans un spectacle peut faire oublier l'impact premier de l'animal en scène, c'est-à-dire amener à considérer le discours que la lecture humaine peut en tirer en occultant la force de la simple présence de cet être vivant pour lui-même. Concernant la buse, si sa figure embrasse les aspects de représentation, la présence du rapace sur le plateau résiste plus manifestement au discours, au symbole et même à l'imaginaire que le destin du homard soumis au déroulé du spectacle et sacrifié à l'art. L'oiseau, laissé libre de lien, exerce à l'inverse son agentivité dans un parcours balisé par la nourriture mais sans certitude de le garder sur ce chemin.

Selon la théorie systémique de la scénographie cette juxtaposition entre représentation et présence n'est pas contradictoire. La théorie considère la scénographie comme un continuum qui s'étend sur un spectre de fabrication de la représentation. Ce spectre intègre l'image à un bout et à l'autre ce qui n'est plus ni sens, ni image mais support de celle-ci, ce qui sert à la créer mais conserve

¹ Gisèle Vienne, *This is how you will disappear*, création au Festival d'Avignon, 2010.

² Rodrigo García, *Accidens. Matar para comer* [tuer pour manger], créé à Prato, joué pour la première fois en France pour le Festival Mettre en scène, Théâtre National de Bretagne, Rennes, 2005.

³ Céline-Marie Hervé, « *Accidens. Matar para comer* de Rodrigo García : paradoxe scénographique du homard martyr. Dichotomie entre discours revendiqué et discours produit sur la condition animale », dans *Traits-d'union*, n°10 : *La Condition animale : stratégies discursives et représentations*, 2021, pp. 189-200.

⁴ Céline-Marie Hervé, *La machine à (dé)représenter : pour une théorie systémique de la scénographie*, thèse, dir. Catherine Naugrette, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2018.

⁵ Création, maniement et mise en situation de représentations, scènes, images et imaginaires à des fins de production de systèmes de sens et d'expériences émotionnelles. *Ibid.*, p. 8.



son autonomie en dehors d'elle⁶ ; comme une buse peut représenter la sauvagerie mais est avant tout un animal sauvage sans cause humaine. L'oiseau ne se résume pas à sa symbolique. Au croisement, entre ce qu'est l'animal et ce qu'on lui fait dire pour les humains percevant son image, peut se créer une divergence de réalité. La perception anthropocentrée peut oublier qu'elle n'est pas la seule possible mais cohabite avec celle de l'animal sur le plateau.

Ainsi, la présence animale, irréductible au bout du spectre, attrape notre attention de manière viscérale, instillant possiblement une tension diffuse en nous, spectateurs. Mais elle n'est pas forcément identifiable au-delà de son origine animale. Et si, cela s'expliquait parce que, dans ce rapport de concurrence, la présence animale en scène mettait en difficulté la réalité humaine au théâtre ?

1. Ce que la présence animale se refuse à dire de nous, humains

Ici, la scénographie est entendue comme création, maniement et mise en situation de représentations, scènes, images et imaginaires à des fins de production de systèmes de sens et d'expériences émotionnelles. C'est une approche holistique du phénomène de représentation qui ne dépend pas le sens de la forme, ni de l'émotion possible.

Or, les animaux ne conçoivent pas les mêmes finalités de discours ou d'image que les humains. Si les scénographes et metteurs en scène entendent produire un discours et des images précises via le recours à l'animal, et si les spectateurs se livrent quant à eux à des projections et interprétations, la simple présence animale sur le plateau ouvre des béances dans cet échange de représentations. L'animal n'est pas la projection. Si la fourrure et les bois tissés recouvrant le chanteur-cerf d'*Actéon*⁷ sont tout humains (représentation, fabrication, jeu) et renvoient la métamorphose à la métaphore, la buse de *This is how you will disappear*, le homard d'*Accidens* ou les chiens de *Mathis der maler*⁸ résistent au moins en partie à la validation de notre réalité humaine autocentrée en mettant en tension réalité et fiction dans l'expérience scénique. Ils convoquent une dimension que le monde humain

⁶ *Ibid.*, chap. 2.1. « *Paysmage et translimites scénographiques* », pp. 151-190.

⁷ Marc-Antoine Charpentier, *Actéon*, opéra composé vers 1684, d'après *Actéon et Diane* dans les *Métamorphoses* d'Ovide (Rome, 1er siècle), mis en scène de Benjamin Lazar, décors et costumes Adeline Caron, réalisation de Corentin Leconte, filmé fin 2020 au Théâtre du Châtelet puis mis en ligne sur Arte.tv.

⁸ Paul Hindemith, *Mathis der maler* [Mathis le peintre], opéra écrit et composé en 1934-5, mis en scène d'Olivier Py, décor et costume de Pierre-André Weitz, Opéra Bastille, Paris, 2010. Les deux bergers allemands apparaissent scène 3, tenus en laisse par des maîtres-chiens dans une milice nazie aux côtés d'un char d'assaut.



semble volontairement tendre à garder hors champ parce qu'il lui renvoie un irréductible point aveugle ; ce point révélant la partialité du monde construit par l'humain.

1.1. Nature pour elle-même

La théorie systémique de la scénographie fonctionne en quatre pôles : image-usage-support-expérience. La représentation (y compris le symbole, l'imaginaire...) de l'idée de forêt, par exemple, s'appuie sur son usage (promenade, exploitation de bois...), sur l'existence indépendante de l'écosystème forestier (il n'a pas besoin de nous pour être) et la relation (aussi émotionnelle) que l'ensemble développe et qui nous inclut. Cela implique une interdépendance mais aussi une reconnaissance de ce qui n'est pas de l'ordre de la représentation tout en lui étant indispensable comme support d'expression. Dans *Petite histoire du paysage*, Hansjörg Küster évoque le balcon donnant accès à une image du pays (paysage ou « paysmage ») dans l'Antiquité – et ainsi un sens et un sentiment liés à cette notion :

« Les propriétaires des villas avaient à surveiller, au même titre que leur propriété, les nombreux hommes qui y travaillaient pour eux : c'est la raison pour laquelle leurs maisons possédaient les balcons que nous avons déjà évoqués. Les propriétaires de ces villas antiques étaient aussi les premiers dont nous savons qu'ils ont noté leurs impressions sur des paysages concrets, bien qu'ils ne l'eussent pas fait de façon aussi poussée que les hommes de la Renaissance⁹. »

Il faut que le pays existe déjà et que ledit balcon soit construit et entretenu d'une certaine manière et dans une certaine intention pour que l'humain y trouve les conditions propices afin de créer une image et poursuivre une relation avec elle. Dans une démarche inverse, Sonia Keravel gradue le cheminement de son livre *Passeurs de paysages* par des paysagistes de moins en moins portés sur la fabrication d'un imaginaire du paysage qu'ils travaillent, depuis le déroulement d'une « pelote de significations¹⁰ » dans les projets de Bernard Lassus jusqu'au *Tiers paysage* ou paysage « sans qualité¹¹ » de Gilles Clément ou encore aux « formes évidées » de Catherine Mosbach¹². Ces

⁹ Hansjörg Küster, *Petite histoire du paysage*, Tatjana Marwinski (trad.), Strasbourg, Circé, 2013, p. 68-9.

¹⁰ Sonia Keravel, *Passeurs de paysages*, Les Acacias, Métis Presses, 2015, p. 40.

¹¹ *Ibid.*, p. 87. Voir aussi Gilles Clément, « Le Tiers paysage », quatrième séminaire du cycle *Jardins, paysage et 'génie naturel'*, Collège de France, Paris, 2011-2012, consulté le 30 mars 2017, http://www.college-de-france.fr/site/gilles-clement/_course.htm.

¹² *Ibid.*, p. 119.



dernières approches trouvent leur crédo dans l'intervention humaine minimale, voire un désengagement de la présence humaine dans ces écosystèmes protégés.

Si la buse, investissant la forêt après le drame, peut symboliser la sauvagerie – en fait la violence – de l'action scénique qui s'y est déroulée (un meurtre) et développer un imaginaire sombre du rapport prédateur-proie, elle confronte d'abord à l'indépendance des mondes, à l'oiseau qui, comme dans son milieu naturel, se préoccupe du morceau de viande à manger avant de concéder à retourner vers le fauconnier qui le rappelle en coulisses¹³. Le rapace ne joue pas un rôle. Il n'adapte pas sa réalité ou ses enjeux. Sa présence met le concept théâtral et l'hégémonie de réalité humaine en tension dans le même mouvement en les annulant l'une par l'autre.

1.2. Indifférence à l'humain

Le phénomène de représentation véhicule le sens que l'humain attribue à ce qui fait *son* monde (pour lui *le* monde) mais la déstabilisation peut venir ébranler cette conception lorsque cette vision se confronte à ce qui lui échappe et contredit son hégémonie. La théorie des dispositifs¹⁴ postule la représentation comme un écran¹⁵ sur le réel¹⁶ auquel l'être humain ne peut vraiment accéder.

« C'est en effet un réel comme hors symbolique et hors imaginaire. Hors sens. Car pour qu'il y ait sens, il faut que collaborent le symbolique et l'imaginaire. Mais c'est justement parce qu'il est exclu du sens qu'il nous intéresse et que l'on peut mettre du sens sur lui. [...] Mais le réel est au-delà de la réalité [...] contrairement à la réalité, le réel est inatteignable. En effet, étant irréprésentable, impensable, non spécularisable, on ne voit guère comment on pourrait le capter. C'est le point aveugle de notre connaissance¹⁷. »

Dans l'explication de Marie-Thérèse Mathet d'après la conception du réel de Jacques Lacan¹⁸, le réel est une aperception humaine, un point aveugle qui résiste à toute tentative de le saisir et

¹³ « Fauconnier Les Ailes de l'Urga Patrice Potier, Simon Potier & Martial Vernier », site internet de Gisèle Vienne, onglet « This is how you will disappear », consulté le 13 mars 2023, <https://www.g-v.fr/fr/shows/this-is-how-you-will-disappear/>.

¹⁴ Philippe Ortel (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.

¹⁵ Stéphane Lojkine (dir.), *L'Écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2001.

¹⁶ Marie-Thérèse Mathet, « Le réel chez Lacan », *Utpictura18*, consulté le 13 avril 2023, <https://utpictura18.univ-amu.fr/rubriques/ressources/litterature-psychanalyse/reel-chez-lacan>.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Selon la formule « *l'impossible c'est le réel* » de Jacques Lacan, « Leçon XIX – 10 mai 1967 », *La Logique du fantasme. Séminaire 1966-1967*, Paris, Association Lacanienne Internationale, 2004, p. 371.



échappe à la conception humaine du monde. Le monde humain est ce qui fait sens pour lui. Le sens c'est la réalité que l'humain construit pour tenter de domestiquer le chaos dans lequel il évolue. La théorie des dispositifs nomme cette réalité écran de représentation pour le domaine artistique. En allant un pas de plus, cette approche acte alors le symbolique, l'imaginaire et la réalité comme une seule matière, la représentation.

On peut ainsi relier cette idée avec la théorie systémique de la scénographie et l'idée développée en philosophie selon laquelle l'être humain ne peut connaître que sa perception propre¹⁹. Ainsi la notion de représentation (en tant que pairage sens-forme) dépasse le domaine artistique et devient tissu général de perception et de compréhension pour le fonctionnement cognitif humain. Elle devient la matière de la conception du monde²⁰. Néanmoins ce monde est anthropocentré. Les trous de compréhension ou d'aperception (le réel) sont souvent comblés par des ponts raccordant les points connus par des raccourcis ou des inventions²¹. On peut ainsi se représenter la limitation du monde humain. Ce que nous appelons nature serait limité à ce que nous comprenons et nous représentons de notre environnement, nous laissant aperceptifs à d'autres expériences et relations. Dans cette optique, la scénographie, constituée de sens, émotions et images (plus largement capacité de représentation) est un phénomène constitutif de l'humain, dans ses relations interhumaines et avec les objets ou concepts, qui fonctionne en cercle²² et valide le fonctionnement anthropocentré²³.

La présence d'animaux sur la scène pose donc, d'un frémissement de poil ou d'un mouvement de bec, la persistance d'un monde autre, imprévisible pour l'humain, apolitique à son encounter, d'une expérience de la vie différente, inconnaissable, dans un dispositif de focalisation de l'attention (théâtre). L'être animal au plateau engendre une disruption du fantasme d'un univers au service de l'humain qui ferait de lui sa finalité²⁴. La présence scénique animale devient subversive par sa simple ignorance des règles humaines et du concept théâtral (dispositif, histoires, conventions et prisme de regard). Même si on lui donne un rôle – et en a-t-il conscience ? –, l'animal peut décider, sans que l'on comprenne ses motivations, de ne pas le tenir. Rosaline Deslauriers en donne un exemple avec l'expérience du coq dressé Pouscassou pour *Electre* de Sophocle, mis en scène par Farid Paya (Théâtre

¹⁹Nelson Goodman, *Manière de faire des mondes*, Marie-Dominique Popelard (trad.), Paris, Gallimard, 1992.

²⁰ Christian Berner, *Qu'est-ce qu'une conception du monde ?*, Paris, Vrin, 2006.

²¹ Georges Gusdorf, « Sur le sens de l'explication », dans *Man and World*, vol. 1, n° 3, 1968, pp. 323-362.

²² « [L]on ne représente que ce que l'on perçoit ou imagine, et que l'on perçoit et imagine que ce que l'on a appris à discerner dans le flux des impressions sensibles et à reconnaître dans l'imaginaire. » Philippe Descola, *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy et Musée du Quai Branly, 2010, p. 12.

²³ À l'une des extrémités du spectre de la théorie systémique de la scénographie. On a vu que l'autre est dépris d'image.

²⁴ Dans une approche non plus religieuse verticale du Moyen-Âge mais horizontale moderne liée au changement de paradigme de la perspective à la Renaissance en Europe. Voir aussi Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme symbolique*, Guy Ballangé (trad.), Paris, Minit, 1975, p. 69.



du Lierre, 1987)²⁵, qui se comporta comme un acteur modèle dans un premier temps mais décida que la tournée lui donnait des envies d'évasion. Cela lui fut malheureusement fatal car il attrapa une maladie et il dut être remplacé lors de ses escapades par une doublure non éduquée nettement moins coopérative qui se soulageait sur les mains des acteurs. Même si c'est l'intention des metteurs en scène derrière l'intervention animale de s'inscrire dans un décadage de théâtralité pour faire advenir du réel²⁶, il faut pouvoir en gérer les conséquences. La buse décide de ses mouvements, ses intentions sont imprévisibles. Elle est la même sur ou en dehors du plateau et elle ne change pas sa perception, c'est-à-dire qu'elle n'identifie pas la fiction humaine, le pour-de-faux. Si elle se met en tête d'aller se poser dans la salle et perturbe alors le script en obligeant à aller la chercher, rien ne peut l'arrêter. La perception des spectateurs peut intégrer cette possibilité d'impromptu dans le spectacle. Néanmoins, cela ne modifie pas la divergence de position des mondes et le fait que les enjeux du spectacle (aller jusqu'au bout du déroulé, assurer la sécurité de tous...) n'est fondamentalement pas la préoccupation de l'animal. Les animaux cristallisent ainsi un potentiel de chaos scénique, une rupture de jeu (adéquation scénique et réalité) et un rappel de la condition incertaine du monde humain (une fiction omettant d'autres réalités qui peuvent ressurgir²⁷).

2. Fascination primaire

Nous avons maintenant établi un rapport entre deux mondes, celui qui tient du scénographique (de la représentation) et celui qui y échappe (sans plus d'emprise représentationnelle, qui ne fait plus de l'humain sa référence), intentionnellement inclus en scène ou non d'ailleurs. L'ensemble forme un spectre de nuances (possible cohabitation ou co-lecture d'éléments à la fois des deux mondes ou plus de l'un ou de l'autre). Cependant, sur scène, peut se créer un rapport d'opposition tacite entre une sphère maîtrisée, un monde domestiqué et la potentielle disruption de l'en-dehors sauvage de la présence animale. « Le tiers, longtemps ignoré, se rappelle à nous²⁸. » Cette source de danger, de

²⁵ Rosaline Deslauriers, « Quand l'acteur et l'animal se rencontrent : partage du plateau ou expérience de l'excès ? », dans *Jeu*, n°130 : *Animaux en scène*, 2009, pp. 49-51.

²⁶ D'ailleurs Rodrigo García qualifie son spectacle de « poème visuel et une performance ». Présentation d'*Accidens. Matar para comer* par Rodrigo García sur le site *Théâtre-contemporain.net*, consulté le 16 avril 2023, <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Accidens-1837/ensavoirplus/>.

²⁷ Il est question ici d'un horizon d'attente théâtral. Si l'on va au cirque voir des fauves répondant à un dresseur se faisant obéir par le fouet, la nature spectaculaire capitalise différemment sur l'équilibre du risque.

²⁸ À propos de l'entrée dans l'ère de l'Anthropocène et de l'impact humain sur les entités non humaines, Corine Pelluchon questionne la représentation de ces entités dans la politique de ce qui constitue le monde. *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité. Les hommes, les animaux, la nature*, Paris, Cerf, 2011, p. 102.



déstabilisation ou encore d'inconfort pour l'ordre humain apporte de la tension et de l'excitation lors de la performance scénique²⁹. Le risque d'ébranlement que comporte la présence animale recouvre une dimension viscérale qui met l'humain face à son propre statut animal. Malgré l'établissement de règles sociales, de fonctionnements hiérarchiques ou de concepts sur le sens de la vie et le fonctionnement du monde³⁰, par exemple, l'animal sur le plateau rend palpable la « mascarade du singe habillé », si l'on peut dire³¹, qui tente de s'extraire de son appartenance à la même organicité en clamant son contrôle, en affirmant le monde à son aune³². Dans cette optique, le théâtre constitue un méta-simulacre inversé de l'animal humain qui prétend ne pas être un animal et échapper ainsi à une condition assujettie à certaines adversités similaires. *Méta* car le théâtre recrée un mini-monde de fiction à l'intérieur du monde et *inversé* parce que le dispositif peut finalement défaire l'illusion d'hégémonie d'un monde humain universel. La présence animale fait souvent chanceler cette réalité mythique ainsi que la nature de la représentation théâtrale.

« Mais on pourrait argumenter que l'animal au théâtre est (presque) toujours médiatisé par l'humain et qu'il est donc très difficile de sortir complètement de l'anthropomorphisme. Dans les rares cas où il n'est pas médiatisé, c'est-à-dire quand il est réellement présent, la représentation risque à tout moment de basculer vers la performance³³. »

La présence animale peut disrupter la convention, la répétition, en fait la fiction auto-contemplative du miroir humain de la représentation théâtrale³⁴. Son reflet attendu, ou du moins

²⁹ Rosaline Deslauriers, « Quand l'acteur et l'animal se rencontrent : partage du plateau ou expérience de l'excès ? », *art. cit.*, p. 52.

³⁰ Par exemple avec un système différentiel de valeur pour l'anthropologue Françoise Héritier, *L'Identique et le différent : entretiens avec Caroline Broué*, La Tour-d'Aigues, l'Aube, 2008.

³¹ « Apparemment, c'est seulement à l'orée de la modernité que les animaux furent complètement coupés du statut de l'humanité, c'est-à-dire au moment où l'ascendance de la raison et de l'humanisme gagnait en importance ». Stéphanie Nutting, « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 50-51, 2011-2012, pp. 155–169.

³² « Les observations de Darwin sur les variations individuelles et sa théorie de l'origine des espèces par la sélection naturelle et la sélection sexuelle ont remis en question l'image que l'homme avait de lui-même comme d'une espèce séparée des autres ». Corine Pelluchon, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité. Les hommes, les animaux, la nature*, *op. cit.*, p. 197. Cela implique une conception du monde où la distinction et la hiérarchie des espèces confèrent à l'humain une différenciation de statut et de nature avec les animaux. Les apports théoriques de Charles Darwin remettent en question cette différenciation en intégrant la sélection naturelle et sexuelle aussi chez l'humain.

³³ Stéphanie Nutting, « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », *art. cit.*, p. 160.

³⁴ Cela intentionné ou non par la mise en scène, je parle ici d'un horizon d'attente habituel, ou récurrent du moins, des spectateurs. Voir, par exemple, l'anecdote de la reconnaissance d'elle-même en miroir dans la fiction par la société constituant le public lors de la première de *La Traviata* de Giuseppe Verdi. Une mise à distance par une transposition d'époque fut alors exigée pour la reprise. Christian Merlin, « LA TRAVIATA (G. Verdi) », *Encyclopædia Universalis*, consulté le 20 avril 2023, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/la-traviata/>.



convenu, comme anthropocentré³⁵, peut se déformer par l'irruption et la gestion du chaos amené par l'animal. La représentation théâtrale peut alors basculer dans la performance dans le sens où le spectacle devient imprévisible, où il peut perdre son organisation, sa conduite et changer de nature spectaculaire pour devenir un événement unique, déviant du script de départ. Ses participants humains peuvent alors être obligés de s'adapter et jouer l'improvisation pour tenter de contenir le cadre théâtral et maintenir l'intégrité de l'événement tel qu'il était prévu. Par exemple dans le cas de la poule indisciplinée déféquant sur les mains des acteurs ou de Pouscassou lançant un cri inopiné après un retour à la lumière suite à un noir et qualifié finalement de fort à propos par un des acteurs. La disruption pose l'animal fidèle à lui-même et non à la représentation humaine. L'animal au plateau peut devenir ainsi un agent de désillusion d'un monde universel anthropocentré et de la fiction théâtrale (monde reflet) qui serait censée le conforter dans cette pensée.

2.1. Menace

Lorsque l'animal paraît, l'incertitude dans l'horizon d'attente des événements³⁶ pointe avec lui. La scénographie change les curseurs de son spectre de fonctionnement (image-usage-support-expérience) pour basculer loin de l'image dans l'a-scénographique. La prégnance de la représentation devient trop faible pour entretenir l'illusion d'un monde contrôlé et maintenir le chaos du réel à distance. Elle décline dans sa capacité à faire écran entre l'humain et ce qu'il pourrait percevoir comme une source de danger : se voir déporté du centre du monde et se voir ramené à sa condition fragile. Je précise qu'il est question de l'irruption d'une idée, de la déstabilisation d'un fantasme, de la mise en danger d'une conception de monde, non d'une terreur de se voir vraiment dévoré par un fauve lâché qui sauterait de la scène sur les spectateurs. C'est la *possibilité* de cet horizon qui fait éclater la fiction face au bec acéré ou au couteau du prédateur découpant la viande. Le rapport de l'humain à l'animal, et à lui-même, devient « cru » en *rappelant* la vulnérabilité humaine ou, à l'inverse, en *rappelant* la cruauté dont l'humain est capable dans le monde sauvage (c'est-à-dire hors de sa projection de contrôle ou d'égo). Face à l'animal, l'humain peut se voir ramené à certaines limitations de puissance mais également à questionner, dans la direction opposée, sa moralité³⁷, dans la

³⁵ Bien sûr pour un théâtre postulant cet horizon d'attente, ce n'est pas le cas pour d'autres type de spectacles impliquant la performance animale au cœur du spectacle comme ceux de Bartabas par exemple.

³⁶ Et dans le cadre de l'appareillage théorique en usage pour cette étude.

³⁷ Dès l'Antiquité Plutarque questionne la moralité de tuer pour manger, « Les Animaux usent de la raison », dans *Manger la chair. Traité sur les animaux*, Margel Serge (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2002.



conscience de pouvoir abuser de son pouvoir sur des plus fragiles que lui³⁸. C'est d'un rapport trouble d'(im)puissance dont il est question et c'est une danse souvent inconfortable qui peut confronter les participants humains à une vision primaire, sans filtre, sauvage, d'eux-mêmes³⁹.

Les animaux sur scène peuvent convoquer avec eux les rapports de force brute du monde sauvage⁴⁰. La présence du homard dans *Accidens. Matar para comer* et de la buse dans *This is how you will disappear* sont traitées à l'opposé au sein d'une relation prédateur-proie : l'un mange et l'autre se fait manger. Point de fiction. Point d'illusion. Pour les spectateurs, la deuxième *pourrait* les attaquer tandis que le premier est rendu impuissant à se défendre. Des espèces domestiquées mais en capacité de nous surpasser en violence provoquent aussi un rapport de tension, même lorsqu'ils sont présentés en maîtrise. Les chiens de *Mathis der Maler* sont peut-être tenus en laisse mais leur agitation face aux nombreux comédiens, spectateurs, lumières... tend à augmenter l'imprévisibilité de leurs réactions et à renforcer leur présence comme un facteur de risque (morsure ou accident). Les hamsters mis à nager dans un aquarium rempli d'eau sans possibilité de sortir par eux-mêmes dans *Et balancez mes cendres sur Mickey*⁴¹ questionnent un traitement de maltraitance, particulièrement pour l'art⁴², mais présentent avant tout la possibilité qu'a l'humain de pouvoir exercer sa cruauté sur des êtres à sa merci⁴³. Les rapports de pouvoir sont là dénudés de représentation, l'impuissance des rongeurs n'est pas une simulation. La convention de jeu est rendue caduque par leur participation forcée et leur détresse réelle. La fiction de l'« histoire » théâtrale peut tomber avec elle, ainsi que le discours que peut se raconter l'humain sur lui-même et qui se révèle lui aussi être une fiction, voire une fiction de confort pour se rassurer. Dans la représentation scénique, cela peut percer un trou de réel (ce qui n'est pas du jeu ou du miroir positif) siphonnant l'attention car il dévoile une sorte de « vérité d'espèce⁴⁴ » et peut

³⁸ « Cette responsabilité [à l'égard des bêtes] constitue notre identité », Corinne Pelluchon, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité. Les hommes, les animaux, la nature, op. cit.*, p. 207.

³⁹ C'est le propos revendiqué de Rodrigo García dans *Accidens* : tuer pour manger et retrouver sa nature humaine. Présentation d'*Accidens. Matar para comer* par García Rodrigo sur le site *Théâtre-contemporain.net*, art. cit., deuxième texte de présentation, rubrique « Présentation », 2005, consulté le 19 mai 2019, <https://www.theatrecontemporain.net/textes/Accidens-1913/> et « Montpellier : “Vous êtes idiots” répond Garcia à ses détracteurs », *Midi libre*, consulté le 17 avril 2023, <https://www.midilibre.fr/2015/02/28/montpellier-vous-etes-idiots-repond-garcia-ases-detracteurs,1129617.php>.

⁴⁰ Même si certains sont capables de jeux, simuler ou « faire le mort ».

⁴¹ Rodrigo García, *Et balancez mes cendres sur Mickey*, créé au Théâtre National de Bretagne, Rennes, 2006.

⁴² Voir sur la question éthique des animaux dans l'art Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, « Animaux dans l'art contemporain : la question éthique », dans *Jeu*, n° 130 : *Animaux en scène*, 2009, pp. 40-47 ou Barbara Denis-Morel, « L'animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau », dans *Société & Représentations*, n° 27 : *Figures animales*, 2009, pp. 155-166.

⁴³ Dans son texte écrit en réponse à la polémique autour d'*Accidens*, Rodrigo García positionne son spectacle comme un réveil sur la déconnexion des conséquences des actions humaines : le spectacle tue pour remettre en lumière d'autres tueries à échelle industrielle mais invisibilisées par une société qui exercerait cette violence mais ne voudrait pas les assumer.

⁴⁴ Dans le même ordre d'idée que lorsque Pascal Quignard écrit « [n]ous sommes venus d'une scène où nous n'étions pas.



appeler ainsi un positionnement des spectateurs immédiat et instinctif⁴⁵.

2.2. Mystère

La présence animale peut encore susciter une autre sorte de fascination dans le mystère de la présentation scénique d'existences en quelque sorte parallèles, croisant le monde humain, l'habitant même, sans pour autant s'y réduire, et expérimentant d'autres perspectives et réalités. « Pourtant, à partir du moment où l'on déclare qu'il y a plusieurs limites entre l'homme et les bêtes, on avoue également que l'on ne connaît pas beaucoup de choses sur les bêtes ni sur l'homme⁴⁶ ». Cet endroit est plus flou sur le spectre de ce qui est ou n'est pas du scénographique car il tient du réel mais produit aussi du fantasme, de la transcendance et du poétique (en fait de la représentation) sur une expérience impossible à partager pour l'humain. L'anthropocentrisme peut le rendre prisonnier de lui-même lorsqu'il prend conscience de ses limites et des possibilités des autres êtres inaccessibles pour lui. Si nous pouvons les identifier vaguement, nous ne pouvons prendre leur place, nous ne pouvons ressentir leur expérience de vie, nous ne pouvons accéder à leur différence, à cet état d'être d'une autre condition⁴⁷.

« Si nous échouons à comprendre leur [les animaux] vie psychique, il faudra alors admettre, estime [Edmund] Husserl, que notre monde comporte des zones d'indétermination⁴⁸ ». Sur scène, dispositif d'exposition des possibles (entre autres), les expressions animales exhibent un panel de réalités différentes que l'on peut observer dans des conditions particulières ainsi qu'en comparaison, voire en interaction, avec les expressions humaines. Que regarde l'inoffensive colombe de *La Belle Hélène*⁴⁹ lorsqu'elle se pose sur le bras du chanteur, l'a-t-elle reconnu lui, son costume ou son geste ? Quelle sensation de se percher sur la branche d'une fausse forêt de plateau, bien en face d'une foule qui la fixe du regard, pour la buse ? Quelle odeur produit une foule de spectateurs pour les chiens ? Le homard identifie-t-il le bruit de battement de cœur, comme le sien, le nôtre ? Ou est-il sourd ?

L'Homme est celui à qui une image manque. », *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 10.

⁴⁵ Rodrigo García se positionne contre les allégations qui lui ont été faites sur le traitement des hamsters dans « Montpellier : “Vous êtes idiots” répond Garcia à ses détracteurs », *art. cit.*

⁴⁶ Sur les impensés et limites de la philosophie à considérer la relation des hommes par rapport aux animaux et l'inverse, Corinne Pelluchon, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité. Les hommes, les animaux, la nature, op. cit.*, p. 202.

⁴⁷ Ce qui motive d'ailleurs toute une réflexion sur la sentience et la manière de prendre en compte la différence animale dans le droit, l'éthique, l'exploitation... Par exemple Françoise Armengaud, *Réflexions sur la condition faite aux animaux*, Paris, Kimé, 2011 ou Georges Chapouthier, *Les Droits de l'animal*, Paris, PUF, 1992.

⁴⁸ Florence Burgat, *Une autre existence. La condition animale*, Paris, Albin Michel, 2012, p. 253.

⁴⁹ Jacques Offenbach, *La Belle Hélène*, 1864, mise en scène de Laurent Pelly, Théâtre du Châtelet, 2000, acte I, arrivée de Paris devant Calchas. La colombe arrive après lui alors qu'il l'avait envoyée pour annoncer sa venue, et vient se poser sur son bras avec un petit mot accroché à la patte.



Nous a-t-il jugé avant d'être tué ? L'humain est toujours à la recherche de lui-même, mais, dans leur décalage de réalité, les animaux en scène nous présentent un miroir sans réponse où nos projections se brisent contre une potentielle pensée à laquelle nous ne pouvons vraiment accéder – voire complètement hermétique –, et qui ne nous livrera pas son secret.

Lorsque ces extrémités du phénomène de représentation : reflet mythique du monde humain par l'humain acteur jouant l'humain personnage (image) et inaccessible animal (trou de réel) cohabitent en scène, la concurrence des réalités humaine et animale dépasse les conventions théâtrales et peut piéger notre attention. Nous sommes happés par l'animal. Cette cohabitation peut même rendre notre réalité ridicule en dénonçant ses artifices : lors d'une répétition au Châtelet en 2011 pour une pièce musicale avec deux solistes, un danseur et un agneau⁵⁰, une vidéo de la chorégraphie du danseur avec le petit mouton était projetée sur un grand tulle derrière lequel le danseur performait en direct avec de grands robots. Le public a ri de voir l'animal insatisfait d'être porté et cherchant surtout à s'échapper de l'emprise humaine dès qu'il était posé par terre. Le danseur devait alors très vite le rattraper avant que l'agneau ne prenne la fuite. Le grand souffle poétique intentionné par la scénographie du spectacle (taille monumentale des robots, du tulle de projection et de la vidéo projetée, positionnement des solistes de part et d'autre du proscenium comme des gardiens de chaque côté de la vidéo, costumes évoquant le thème religieux de la musique) était balayé par le désir d'évasion d'un inoffensif ovidé. Théâtre et réalité humaine dévoilaient leur illusion anthropocentrée devant le doux mais consistant refus animal.

3. Altérité immédiate et réordonnement du monde

Sur le plateau, l'animal prend sa place sans la demander ; non pas dans le sens où il arriverait de son propre chef sans y être amené par l'humain mais dans le sens où il prend possession de l'espace-temps sans se poser de question de légitimité ou de restriction. Il semble que les humains à côté de lui n'égalent pas l'intensité de sa présence, de son investissement inconscient de l'instant qui paraît ne connaître aucune autre déclinaison de temps. Il y a une beauté de l'être spontané, une sorte de vérité de l'attitude qui éclabousse, d'un seul petit geste, tout le reste du cadre de scène ; les pinces et antennes du homard battant l'air lentement, les petits sauts de la buse qui s'échappe en douce dans le bois, les regards furtifs des chiens vers les coulisses, les micro-mouvements de tête de la colombe pour garder

⁵⁰ Georg Friedrich Haendel, *Der Messias* (1741), mise en scène Oleg Kulik, Théâtre du Châtelet, Paris, 2011.



l'équilibre. L'animal est, il agit, il interagit. Il est lui qui s'adresse, ou non, à nous. Il a peur, il se moque de l'acteur qui voudrait l'attraper, il s'inquiète d'un bruit, d'une odeur, d'un mouvement, il pousse un cri, il appelle ou proteste, il trouve à jouer avec son ombre ou un bout de scotch. Il vit. Et c'est éclatant d'évidence. Voire absolu. Une pure contemplation de vie, magnifiée par le dispositif de focalisation de l'attention et du regard qu'est le théâtre.

« L'existence [humaine en opposition à la vie animale] s'apparenterait à une vie vécue et regardée depuis un dedans, depuis une intériorité dont elle est dépourvue. C'est aussi une vie qui aurait perdu son innocence : l'existence n'est pas un flottement insouciant de la vie. Loin de la tranquillité sans sujet de la vie, l'existence surgit, hagarde, harassée, infondée, pour rien, de trop dans un monde privé de toute transcendance à laquelle raccrocher le désarroi constitutif de son être... Reste la liberté chargée de retourner cette vacuité en possibilité pour l'être de s'inventer à chaque instant et de forer par son engagement dans le monde un sens et une justification à sa présence⁵¹. »

Dans la perception courante de lui-même, l'humain pose une hiérarchie fondamentale qui le différencierait des bêtes : si l'humain existe, l'animal vit. L'animal n'aurait pas accès au même statut car il n'aurait pas conscience de sa condition mortelle. Selon cette distinction, les affres et souffrances de cette capacité ferait de la vie humaine une existence supérieure. On peut joindre cette idée avec ce que dit Aristote sur le besoin humain de représenter⁵², de *se* représenter. Le dispositif théâtral peut alors prendre la fonction de méta-monde miniature où projeter ces souffrances et en retirer un soulagement cathartique et rassurant, au moins pour un temps.

Humain, l'acteur existe et « doi[t] brandir [s]on personnage⁵³ » pour les spectateurs ; la marionnette donne l'illusion de vivre par des manipulateurs et des spectateurs humains, la construction de réalité et de fiction se fait humainement et collectivement, notamment via la scénographie. L'animal est, sans postuler quoi que ce soit. Même si les chiens de *Mathis der Maler* peuvent chercher à obéir à leur maître ou si la colombe de *La Belle Hélène* vole là où on le lui demande, leur présence pose leur être sans concession. Même si les spectateurs peuvent projeter des choses sur eux en les intégrant dans le cadre de la représentation proposée, leur présence résiste, elle ne s'adapte pas, elle ne se métamorphose pas dans la convention. Elle irradie sur le plateau où tous les acteurs

⁵¹ Florence Burgat, *Une autre existence. La condition animale*, op. cit., p. 30.

⁵² Aristote, *Poétique*, traduction du grec par l'abbé Charles Batteux, Paris, J. Delalain, 1874, chapitre 4, 1er parag., consulté le 3 avril 2023, http://www.mediterranees.net/civilisation/spectacles/theatre_grec/poetique.html.

⁵³ La jeune chanteuse dans *Italienne scène* de Jean-François Sivadier, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 22.



jouent un rôle ou sont conscients des règles, ignorante⁵⁴, présente de toute sa puissance à l'instant. On retrouve cette puissance chez les enfants qui n'ont pas encore compris ces règles⁵⁵.

Le dispositif scénique est, entre autres, une boîte à montrer et à faire exister des réalités de fiction. Sa fonction est d'abord de concentrer les regards (*theatron*), puis, dans le rapport théâtral, d'organiser des conventions. Miroir ou outil de suspension, voire de déviation de certains aspects de réalité (par conventions), il éclate dans la puissance de l'être animal, de son intégrité qui pose son altérité directement et rompt ainsi la hiérarchie de la référence humaine, voire l'inverse sur le plan de l'attraction d'attention. Si tout un ensemble d'habitudes peuvent conforter l'humain dans l'idée que l'animal n'est pas à sa hauteur d'existence dans la réalité qu'il se construit, la cohabitation d'un acteur et d'un agneau ou d'un coq sur scène inverse très vite le rapport d'attraction. La vedette ne se reconnaît peut-être alors pas au charisme ou à l'égo, mais à l'inconscience même de cette idée.

CONCLUSION

L'approche de la théorie systémique de la scénographie permet de penser son objet (la scénographie – le phénomène de représentation dans une approche holistique) mais aussi ce qu'elle n'est pas ou plus grâce à l'intégration de son spectre de fonctionnement (fabrication de l'image à partir d'éléments autonomes), de ses composantes et surtout de ses supports. L'a-scénographique est alors la considération d'un trou au bout du spectre, un vide qui en fait partie mais questionne l'ensemble de ses fondations.

La présence animale en scène fait apparaître le phénomène de représentation dans sa complexité, ses nuances et sa dimension fondamentalement humaine. Elle le révèle comme une construction de la réalité partielle qui se postule aveuglément comme universelle. Elle dissout le centrage de l'humain là où le phénomène s'effrite sur le spectre scénographique, exposant ainsi une conception qui tente de se fermer sur elle-même et craint plus que tout son éradication existentielle dans le déplacement de sa position en haut de la hiérarchie des priorités du monde. Et cela même si l'intervention animale est un choix de mise en scène.

Une étude intermédiaire entre ces deux extrêmes du spectre scénographique pourrait continuer

⁵⁴ Comme précisé plus haut, cela ne remet pas en cause la capacité animale de jeu ou de simulation, ni leur intelligence à reconnaître des situations et à adapter leur comportement, y compris par le dressage.

⁵⁵ Florence Burgat fait aussi ce parallèle animal-enfant, *Une autre existence. La condition animale, op. cit.*, p. 254. p. 244, elle reprend aussi une distinction de Joëlle Proust entre « conscience phénoménale » et « conscience-représentation », *Comment l'esprit vient aux bêtes. Essai sur la représentation*, Paris, Gallimard, 1997.



d'enrichir la réflexion en se penchant sur l'usage du geste « asignifiant » en lui-même mais pourtant hautement poétique (en tant que création d'image) et ouvrant l'imaginaire dans certains spectacles provenant de domaines plus performatifs, comme, par exemple, *Pli*⁵⁶ d'Inbal Ben Haim, Domitille Martin et Alexis Mérat qui mêle cirque, performance, installation et théâtre, et où le geste est et représente à la fois. Par exemple, après l'introduction du spectacle qui consiste à fabriquer un des agrès – un équivalent de tissu suspendu ou de corde – entièrement en papier kraft froissé et plié, l'acrobate le grimpe, s'y suspend, s'y enroule, s'y contorsionne et le déchire par morceaux de différents formats : grands pans et petits bouts, qu'elle laisse tomber à terre jusqu'à ce qu'il n'en reste plus rien. La performance de l'escalade en elle-même et sur la matière supposée fragile du papier, n'a pas d'autre sens, au départ, que celui du défi – puissance du corps, vulnérabilité de la matière et inflexibilité de la gravité. Pourtant la délicatesse des gestes de l'acrobate, ses attitudes qui enjoignent parfois le public à l'humour dans sa manière d'interagir avec le papier et les petits fragments voletants dans l'air peuvent intensément émouvoir, et cela sans forcément identifier le processus d'image ou l'image précise amenant à cette émotion. Cela m'amène à me demander comment regarder un léger geste de traction des épaules sur un brin de cellulose à 4 mètres du sol peut me fasciner autant alors qu'il n'y a pas d'animaux (trou de réel et cohabitation de réalité) mais que l'on ne me raconte pas non plus vraiment une histoire ou que l'on ne me présente pas des personnages (imaginaire) ? Comment le spectre scénographique fonctionne-t-il ici ?

⁵⁶ Inbal Ben Haim, Domitille Martin et Alexis Mérat, *Pli*, Lyon, SUBS (Les Subsistances), 2021.



BIBLIOGRAPHIE

- Armengaud Françoise, *Réflexions sur la condition faite aux animaux*, Paris, Kimé, 2011.
- Berner Christian, *Qu'est-ce qu'une conception du monde ?*, Paris, Vrin, 2006.
- Burgat Florence, *Une autre existence. La condition animale*, Paris, Albin Michel, 2012.
- Chapouthier Georges, *Les Droits de l'animal*, Paris, PUF, 1992.
- Darwin Charles, *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle ou la préservation des races favorisées dans la lutte pour la vie* (1859), Daniel Becquement et Edmond Barbier (trad.), Paris, Flammarion, 2008.
- Darwin Charles, *La Filiation de l'homme en relation avec la sélection sexuelle* (1871), Paris, Syllepse, 1999.
- Denis-Morel Barbara, « L'animal à l'épreuve de l'art contemporain : le corps comme matériau », dans *Société & Représentations*, n° 27 : *Figures animales*, 2009, pp. 155-166.
- Descola Philippe, *La Fabrique des images : visions du monde et formes de la représentation*, exposition au Musée du Quai Branly du 16 février 2010 au 11 juillet 2011, Paris, Somogy et Musée du Quai Branly, 2010.
- Deslauriers Rosaline, « Quand l'acteur et l'animal se rencontrent : partage du plateau ou expérience de l'excès ? », dans *Jeu*, n° 130 : *Animaux en scène*, 2009, pp. 49-51.
- Goodman Nelson, *Manière de faire des mondes*, Marie-Dominique Popelard (trad.), Paris, Gallimard, 1992.
- Gusdorf Georges, « Sur le sens de l'explication », dans *Man and World*, vol. 1, n° 3, 1968.
- Héritier Françoise, *L'Identique et le différent : entretiens avec Caroline Broué*, La Tour-d'Aigues, l'Aube, 2008.
- Hervé Céline-Marie, *La machine à (dé)représenter : pour une théorie systémique de la scénographie*, thèse, dir. Catherine Naugrette, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2018.
- Hervé Céline-Marie, « *Accidens. Matar para comer* de Rodrigo Garcia : paradoxe scénographique du homard martyr. Dichotomie entre discours revendiqué et discours produit sur la condition animale », dans *Traits d'union*, n° 10 : *La Condition animale : stratégies discursives et représentations*, 2021, pp. 189-200.
- Keravel Sonia, *Passeurs de paysages*, Les Acacias, Métis Presses, 2015.
- Küster Hansjörg, *Petite histoire du paysage*, Tatjana Marwinski (trad.), Strasbourg, Circé, 2013.
- Lacan Jacques, « Leçon XIX – 10 mai 1967 », dans *La Logique du fantasme. Séminaire 1966-1967*, Paris, Association Lacanienne Internationale, 2004.



- Lojkin Stéphane (dir.), *L'Écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Nutting Stéphanie, « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », dans *L'Annuaire théâtral*, n° 50-51, 2011-2012, pp. 155–169.
- Ortel Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Panofsky Erwin, *La Perspective comme forme symbolique*, Guy Ballangé (trad.), Paris, Minuit, 1975.
- Pelluchon Corine, *Éléments pour une éthique de la vulnérabilité. Les hommes, les animaux, la nature*, Paris, Cerf, 2011.
- Plutarque, « Les Animaux usent de la raison », dans *Manger la chair. Traité sur les animaux*, Margel Serge (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2002.
- Proust Joëlle, *Comment l'esprit vient aux bêtes. Essai sur la représentation*, Paris, Gallimard, 1997.
- Quignard Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- Sivadier Jean-François, *Italienne scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.
- Vilmer Jean-Baptiste Jeangène, « Animaux dans l'art contemporain : la question éthique », dans *Jeu*, n° 130 : *Animaux en scène*, 2009, pp. 40-47.