

TROIS FICTIONS DU RÉEL AUX PRISES AVEC L'ESTHÉTIQUE DU CHOC

L'EF-FICTION DU RÉEL - RELECTURE

Aline CÉSAR

Car en vérité, nous vivons comme si nous voulions exprimer notre foi en cette phrase : le monde est tout ce avec quoi nous menons des expériences jusqu'à la fracture.¹

Les images de la tragédie du World Trade Center passées en boucle sur nos écrans, à l'échelle de la planète ont démultiplié l'impact de l'événement, en ont fait un « événement-image » pour reprendre l'expression de Baudrillard². Pourtant la reproduction jusqu'à la nausée, rendue possible par les moyens technologiques et les nouveaux médias, la répétition en boucle des images finit par leur faire perdre leur réalité. La médiatisation coupe l'image de la sa réalité initiale, lui fait perdre son aura au sens où l'entend Walter Benjamin. « A l'ère de leur reproductibilité technique »³, nous perdons l'*aura* de l'œuvre d'origine :

Ce qui fait l'authenticité d'une chose est tout ce qu'elle contient de transmissible de par son origine, de sa durée matérielle à son pouvoir de témoignage historique.⁴

La reproduction en série, par la photographie par exemple, coupe l'œuvre de son *hic et nunc* originel⁵ et « déprécie » l'*authenticité* de l'original, donc sa valeur émotionnelle, mais également son *autorité* en tant que « témoignage historique », donc sa valeur de preuve.

De même, la scène contemporaine se trouve prise dans une double impasse face à la perte de l'aura de l'œuvre d'art d'une part et la perte de l'aura des faits réels vidés de leur force par la médiatisation d'autre part. Là où la médiatisation reproduit le réel en le plongeant dans le formol, le medium théâtral va chercher à renouer avec le caractère auratique du réel, à le rendre immanent. Pour sortir de la boucle, pour actualiser leur propos, des spectacles créent de l'événementialité par l'irruption du réel.

Ainsi *Rwanda 94* de Groupov⁶, spectacle sur le génocide rwandais créé en 1999 commençait pas le témoignage d'une femme réellement témoin et victime du génocide.

¹ SLOTERDIJK Peter, *Essai d'intoxication volontaire*, p.15 cité par ARDENNE Paul, *Extrême : esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p.33.

² BAUDRILLARD Jean, *L'esprit du terrorisme*, Paris, Editions Galilée / « Le monde », 2002, p.37.

³ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, version de 1939, trad. Maurice de Gandillac-Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. folio plus Philosophie, 2000.

⁴ *Ibid.*, p.14.

⁵ « A la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. » *Ibid.*, p.12.

On perçoit ici la nécessité de déployer de nouvelles stratégies narratives, en somme d'inventer des « formes nouvelles », comme le proclame le poète de *La Mouette* de Tchekhov, ou « des formes inédites, audacieuses, desquelles nous ne savons rien encore. »⁷ comme l'espère Walter Benjamin à propos du retour de la narration.

Pour questionner cet enjeu d'un renouveau de la forme, je m'arrêterais sur l'exemple emblématique de *September Eleven* et de la pièce *11 septembre 2001* de Michel Vinaver⁸. Comment un spectacle peut-il se faire la chambre d'écho d'un « choc du réel », *a fortiori* un choc collectif ? Les événements du 11 septembre imposent une médiation et soulèvent trois problèmes.

Un problème sémantique d'abord : est-ce que l'œuvre doit pallier au non-sens de l'événement ou au contraire laisser au spectateur la responsabilité du sens ?

Un problème éthique ensuite : est-il légitime de faire œuvre sur des blessures traumatiques ? L'invention, au même titre que l'esthétisation de l'image, n'est-elle pas un attentat contre l'image de l'événement gravée en chacun de nous ?

Un problème esthétique enfin : la « surphotogénie » de l'événement a entraîné une remise en cause radicale de la valeur des images, par conséquent l'un des enjeux esthétique récurrent est « quoi montrer » et « comment le montrer » ? La question esthétique joue sur plusieurs plans : le problème de la représentation de la victime, le risque de l'esthétisation qui ferait perdre au réel son impact, enfin le risque à l'inverse de ne pas maîtriser l'impact du surgissement du réel sur scène et d'échouer à produire la nécessaire catharsis. L'enjeu de la forme est indissociable de l'événement : la sidération suscitée par le 11 septembre appelle une forme radicalement nouvelle, l'altérité radicale de l'événement ne peut se dire dans le corset de la forme dramatique classique.

Ces enjeux convergent en une crise de la représentation qui implique la recherche de stratégies non conventionnelles. Face à cette crise de la représentation, certains artistes refusent l'illusion et font entrer le réel sur scène : c'est toute la question soulevée par l'« esthétique du choc », notion développée par Josette Féral⁹ qui fait l'objet de ce site.

L'« esthétique du choc » désigne « l'émergence du réel sur la scène [...] » sous la forme de « scènes particulièrement violentes, scènes extrêmes dont il est aisé de repérer la présence car elles font choc [...]. Notre hypothèse sera que ces scènes programmées font soudain sortir l'art, et tout particulièrement le théâtre, de son cadrage théâtral pour créer sur scène l'événement, voire le spectaculaire, substituant une performativité violente qui s'accompagne d'un sentiment de présence extrême identique à celui qu'il est possible d'expérimenter face à un événement réel.

Les spectacles ou les performances qui ressortissent à cette « esthétique du choc » risquent à tout moment de basculer hors du champ de la représentation par leur événementialité et leur violence. Toutefois le choc est très différent entre un spectacle qui a une part documentaire et

⁶ GROUPOV, *Rwanda 94*, écrit par Marie-France Collard, Jacques Delcuvellerie, Yolande Mukagasana, Jean-Marie Piemme et Mathias Simons, mis en scène par Jacques Delcuvellerie, Festival d'Avignon, 1999, Liège et Bruxelles, 2000.

⁷ BENJAMIN Walter, « Le Narrateur, Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov », in *Ecrits français*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1991, p.341.

⁸ VINAVER Michel, *11 septembre 2001/ 11 September 2001*, Paris, L'Arche Éditeur, 2001.

⁹ FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p.163. Cette notion se réfère à l'expression « esthétique choc » employée par Paul Ardenne dans *Extrême. Esthétique de la limite dépassée*, Flammarion, Paris, 2006.

qui met en jeu des référentiels renvoyant à un extérieur réel (*Rwanda 94* par exemple) et un spectacle dépourvu de référentialité, qui ne renvoie pas à d'autre réalité que celle de l'ici-maintenant du plateau (les performances de Marina Abramović par exemple). Dans le premier cas, le choc est comme redoublé et peut annuler l'effet cathartique de la représentation. C'est à ce premier type que je m'intéresserai dans les lignes qui suivent.

L'esthétique du choc met la représentation au défi et se tient sur la brèche entre besoin de catharsis et nécessaire transgression. Comment ces œuvres font-elles choc ? En quoi bouleversent-elles le régime de la représentation et le rapport du spectateur à celle-ci ?

Nous tenterons ici de déplier quelques enjeux liés à l'esthétique du choc, de dégager quelques lignes communes.

* * *

Une esthétique de la confrontation

Le choc relève en premier lieu d'« une esthétique de la confrontation » qui procède par des oppositions irréductibles productrices de chocs : confrontation des paroles, des images, des registres, de l'intime et du public, de l'intérieur et de l'extérieur, du quotidien et de l'historique, de l'ordinaire et de l'extraordinaire....

Cette esthétique de la confrontation s'appuie sur le constat d'une mise en échec de la mimesis. Le cas du 11 septembre, tout comme celui de génocide rwandais, met le théâtre face à ses limites : les limites de la représentation d'un événement réputé irreprésentable, parce qu'extrême dans sa brutalité (il est sidérant), et parce que surexposé médiatiquement (comme pour la photographie la surexposition empêche de voir). Entre sidération et aveuglement, *September Eleven* met au pied du mur l'auteur de théâtre comme le metteur en scène. Comment représenter un événement traumatique ? Comment re-présenter au sens littéral, c'est-à-dire comment présenter de nouveau ailleurs, sur un plateau, un tel événement ? L'*imitation* du réel est impossible : le cas 11 septembre met en échec la mimesis, tout comme il rend suspecte l'œuvre d'art. Michel Vinaver exprime cette impasse : « On ne peut pas imaginer à partir de l'événement du 11 septembre parce que l'événement passe l'imagination. »¹⁰

Face au constat de cette impuissance à représenter un événement extrême et traumatique, Michel Vinaver déploie une esthétique de la confrontation dans *11 septembre 2001*. Il s'appuie sur le procédé du « théâtre verbatim » : il prélève, découpe et assemble des discours, des paroles, des citations, d'origines diverses dont le rapprochement inattendu fait choc. Par un jeu de montage et de collage de fragments antithétiques, le texte produit un choc des contraires. Par exemple, l'improbable joute oratoire Bush-Ben Laden de la fin juxtapose deux discours radicalement hétérogènes, sans tenter de résoudre les contradictions et met en place une dialectique des contraires. C'est aussi un choc de l'ironie (au sens vinavérien) : la

¹⁰ VINAVER Michel, « Mimèsis », in *Dossier de presse* de *September 11, 2001*, mise en scène de Robert Cantarella, Paris, Théâtre de la Colline, 2006. Ce dossier de presse est téléchargeable au lien suivant : <http://www.colline.fr/telecharger.php?document=262>.

collision des termes antithétiques crée une nouvelle réalité, une chimère de fragments du réel, que les interventions du chœur illustrent bien. Cet art du fragment rompt avec la manière de raconter une histoire héritée de *La Poétique* d'Aristote, où la fable était comparée à un « bel animal » aux proportions harmonieuses (remarque de Jean-Pierre Sarrazac).¹¹

L'assemblage de fragments hétéroclites produit du sens mais aussi des frottements, des heurts : la comparaison avec le montage cinématographique peut nous éclairer. Walter Benjamin souligne l'« effet de choc » que provoquent les constants changements d'images dans le montage cinématographique. « L'effet de choc exercé par le film et qui, comme tout choc, ne peut être amorti que par une attention renforcée. »¹²

Mais cette « attention renforcée » que recherche l'esthétique du choc, à l'inverse de la « forme délassée »¹³ de la consommation du monde digéré par les mass médias, passe aussi par une transgression.

Une esthétique de la transgression

Cette transgression peut s'exprimer par le choc des images, dont il est souvent question, par le recours à la sexualité, au tabou, et soulève immédiatement la question de la frontière avec l'obscène. Aussi, le choc de la transgression ne risque-t-il pas d'empêcher cette « attention renforcée » ?

Certains spectacles ou textes mettent en œuvre une transgression par l'intime. Il en va ainsi de *Au bord* de Claudine Galea¹⁴. Le texte part de la photographie publiée dans le *Washington Post* du 21 mai 2004 puis reprise par *Le Monde*, qui montre une soldate américaine tenant en laisse un prisonnier arabe dans la prison irakienne d'Abu Ghraib. Claudine Galea explore l'image de la soldate en lui superposant d'autres images de l'humiliation, celle de l'amante désirable et celle de la mère. Ce qui choque ici c'est le recours à la sexualité et l'aveu tout à la fois d'une attirance et d'un dégoût, d'une fascination et d'une abjection pour cette soldate. Cette image obscène est disséquée non pas sous l'angle documentaire ou politique mais dans le rapport à la sexualité, mettant au jour le tabou du corps, de la sexualité liée à la mort. L'intime lui permet de penser l'impensable, la torture dans la prison d'Abu Ghraib. Le texte procède aussi d'une transgression par rapport au genre : l'inadéquation obscène femme/tortionnaire opère un second déplacement par rapport au genre. Toutefois, pour Claudine Galea la parole intime vaut en tant que parole publique : la transgression participe clairement d'une subversion d'ordre politique.

A l'inverse, l'usage d'images d'archives vidéos peut produire un choc d'une autre nature, flirtant aux limites avec l'obscène. Prenons l'exemple de *Hôtel Palestine* de Falk Richter mis

¹¹ Pour Hélène Kuntz, les pièces du théâtre de la catastrophe « pourraient se donner à lire comme autant de variations autour de la mort du « bel animal », mais une mort productrice de nouvelles formes. Voir KUNTZ Hélène, *La catastrophe sur la scène moderne et contemporaine* (préface de Jean-Pierre Sarrazac), Etudes Théâtrales, numéro 23, Louvain-la-Neuve, 2002.

¹² BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op.cit., p.47.

¹³ ARDENNE Paul, *Corpopoétique #1 – Regarder la victime*, Bruxelles, La Mulette - Le Bord de l'Eau, 2011., p. 32.

¹⁴ GALEA Claudine, *Au bord*, Paris, Editions Espaces 34, 2010.

en scène par Jean-Claude Fall¹⁵ en 2011. La mise en scène de J.-C. Fall emploie massivement des images d'archives de Fox News, parmi lesquelles des images violentes encore imprimées dans nos mémoires rétiniennes : attentats des Twin Towers, pendaison de Saddam Hussein, bombardements de la Première Guerre du Golfe, extrait du show de télé-réalité X-Factor qui montre un jeune irakien rescapé de la guerre... Le spectacle est pris dans une entreprise critique paradoxale qui me semble symptomatique de l'esthétique du choc : vouloir mettre en doute les représentations médiatiques et dénoncer la manipulation des images et leur obscénité, tout en employant pour ce faire le médium dénoncé. Une pensée qui est à la fois *sur* l'image et *par* l'image, *devant* et *dans* le « Système » (pour emprunter à la terminologie de F. Richter). En d'autres termes : il s'agit de dénoncer l'ennemi en employant ses propres armes. Si cette stratégie a fait ses preuves en tactique militaire, elle s'avère périlleuse dans l'économie du spectacle, et la transgression a tous les risques de se muer en provocation gratuite.

D'une part, pour dénoncer le trop plein et la saturation d'images médiatiques, le spectacle propose un flot d'images d'actualités, comme si la mise en scène voulait redoubler le choc, par un effet de condensation singulier. Une telle concentration de discours de Bush en 1h30 de spectacle frôle l'overdose. La mise en scène prend acte de ce que Régis Debray désigne comme le passage de la « logosphère » à la « vidéosphère » dans notre société : un « passage du texte écrit comme base du récit dominant à l'image devenue hégémonique »¹⁶. Dans ces conditions, quelles images produire qui ne contribuent pas au brouillage ambiant ?

D'autre part, dans *Hôtel Palestine*, comme dans d'autres spectacles utilisant des vidéos-choc réelles, la frontière avec l'obscène est tenue. Or, « obscène » signifie littéralement « qu'on ne peut pas mettre sur scène ». Dénoncer l'obscénité de l'« autorité spectaculaire » (Guy Debord) des images en montrant ces mêmes images est un projet périlleux, à ceci près toutefois qu'un déplacement s'opère dans l'espace de la salle de théâtre et dans le temps du spectacle. Cet espace et ce temps propres au théâtre décalent-ils suffisamment notre réception pour conserver une distance critique ? C'est tout le problème de la mise en scène de la victime, question largement explorée par Paul Ardenne¹⁷. En exhibant une séquence vidéo mettant en scène une victime prise dans les rets télévisuels, la mise en scène veut bien évidemment dénoncer l'obscénité et la manipulation médiatique de la victime.

Mais le spectacle théâtral ne peut pas gommer la mise en scène télévisuelle. Une mise en scène où tout est orchestré pour produire le maximum d'émotion : une « émotion choc » selon les critères de Michel Lacroix¹⁸. On assiste à une « *survictimisation* de la victime » : pour satisfaire le « cannibalisme » médiatique, il faut de « la victime appétissante, rendue attractive. »¹⁹ La mise en scène de la victime participe donc de l'économie libidinale du spectateur-consommateur. Toutes les caractéristiques du « spectacle extrême » tel que défini

¹⁵ RICHTER Falk, *Hôtel Palestine*, Paris, L'Arche, 2008. Mise en scène de référence : Jean-Claude Fall, Théâtre des Quartiers d'Ivry, Ivry, 7-17 décembre 2011.

¹⁶ DEBRAY Régis, *Vie et mort de l'image*, cité par ARDENNE Paul, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, op. cit., p.290.

¹⁷ ARDENNE Paul, *Corporeoétique #1 – Regarder la victime*, op.cit.

¹⁸ LACROIX Michel *Le Culte de l'émotion*, Flammarion, 2001. Dans cet ouvrage, il postule que notre société est passée d'une culture du « sentiment » à une culture de l'« émotion » et que nous avons besoin d'éprouver des émotions violentes pour nous sentir exister.

¹⁹ ARDENNE Paul, *Corporeoétique #1 – Regarder la victime*, op.cit., p. 28-29.

par Paul Ardenne se trouvent alors réunies : nous sommes bien en présence « d'images qui gênent, qui suscitent un haut-le-cœur, qui frappent notre imagination. »²⁰

Par conséquent, la puissance de l'image nous déborde et déstabilise les codes de la représentation. Le spectateur est submergé par l'émotion, dans une « quasi-immersion qui interdit toute distance critique » : il ne peut pas se tenir devant l'image, il est dedans.

Le régime de perception du spectateur s'en trouve bouleversé : « Il sort de la fiction pour entrer dans le réel »²¹ Cette « sortie du cadre » instaure une rupture de l'ordre habituel de la représentation, du cadrage qui définit la théâtralité : le « contrat tacite »²² qui liait la scène et la salle dans le régime de l'illusion est momentanément brisé. L'irruption d'un réel violent met donc à l'épreuve la théâtralité et la médiation théâtrale est mise en échec.

Nous sommes face à ces archives télévisuelles à la fois devant et complètement dedans. Nous sommes critiques et subjugués. Nous décodons et nous absorbons les signes. Au fond c'est de là que naît le trouble et le malaise, de cette frontière mal assurée entre fiction et réalité, réalité et fiction. Le cadrage (*framing*) nécessaire à la théâtralité ne disparaît pas, mais il se tord, il se déforme. C'est ce qu'Hans-Thies Lehmann nomme l'« indécidabilité »²³ : « le malaise par l'indécidabilité » place le spectateur dans une posture inconfortable.

Cela pose donc aussi la question pour le spectateur face à la fiction du réel, un spectateur bousculé, inquiet et sommé de se positionner *devant* ou *dans* le spectacle.

Le statut du spectateur bousculé

Face au réel violent qui surgit sur scène, le spectateur doit constamment se positionner ou se repositionner : à quelle distance se tenir, entre captation et recul critique, dedans ou devant ? La question du regard est au centre de cet enjeu.

Se pose tout d'abord la question du voyeurisme. Comment dénoncer le voyeurisme du spectateur sans en même temps l'activer ? Si Jean-Claude Fall affirme vouloir placer le spectateur face à ce voyeurisme pour l'inciter à réfléchir, Claudine Galea part d'un aveu du voyeurisme à propos de la photographie d'Abu Ghraib :

« devant une image comme ça on est forcément d'abord voyeur. Voyeur c'est un acte passif. C'est la jouissance de ce qu'on voit sans engager de soi la question d'être à cet endroit-là. »²⁴

Dans les deux cas les œuvres sollicitent le regard du spectateur et tentent, au risque d'y échouer et de s'y perdre, de convertir le regard voyeuriste en regard critique.

Mais deux écueils apparaissent immédiatement. D'une part, le risque de rester sans mots au seuil de l'image. Comment convertir la sidération en écriture, comment faire texte, faire

²⁰ ARDENNE Paul, *Extrême : esthétique de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p.62.

²¹ ARDENNE Paul, *Corporeoétique #1 – Regarder la victime*, op. cit., p.167.

²² *Ibid.*

²³ LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 160.

²⁴ Entretien avec Claudine GALEA, propos recueillis par Aline CESAR, Paris, 29 février 2012. Elle ajoute : « [...] Forcément cette image dans ce qu'elle a d'obsène nous met d'abord dans cette position de voyeur, et cette part d'attraction, de répulsion, ce sentiment de toucher à du tabou, qu'on a tous... et que les gens devraient reconnaître. Mais c'est parce que les gens ne reconnaissent pas ça que l'image et le texte font peur, comme si on pouvait se dédouaner du plaisir qu'on a à regarder les images obscènes. »

fiction *malgré tout* et ne pas rester muet ? La photographie d'Abu Ghraib met en crise la possibilité du récit : Paul Ardenne souligne la dimension « logocide » de l'image brutale²⁵, sa propension à paralyser toute tentative de texte. D'autre part, le danger de perdre la capacité de raisonner : les images violentes placent le spectateur entre sidération et fascination. Le dictionnaire Larousse définit la sidération comme un « anéantissement subit des forces vitales, se traduisant par un arrêt de la respiration et un état de mort apparente » : la sidération est un état de choc proche de la mort dans ses symptômes. Cet « anéantissement » c'est tout d'abord une suspension des repères rationnels et de la pulsion cognitive d'après Paul Ardenne :

L'image documentaire horrible, par son fort pouvoir de sidération, révoque en tendance le désir de savoir.²⁶

Claudine Galea s'efforce de convertir le regard voyeur en regard connaisseur : le désir voyeuriste devient un désir spéculatif par l'immobilité qu'elle impose face au document insoutenable. L'enjeu de cette nécessaire conversion du regard voyeuriste et passif en regard critique et actif implique pour le spectateur de se positionner non pas à l'extérieur mais à l'intérieur. L'extériorité consisterait à regarder l'autre, la victime brutalisée, en objet, à réifier et à humilier la victime.

L'esthétique du choc invite donc à une révolution du regard : regarder depuis l'intérieur et non depuis l'extérieur. Elle propose au spectateur d'images réelles « extrêmes » une posture paradoxale en préservant une distance critique tout en renonçant à son extériorité. D'ailleurs, cette jouissance du « voir violent » (Paul Ardenne) renvoie à « notre propre violence intérieure ». Il s'agit donc d' « inquiéter le voir », de prendre le risque d'« être atteints » par « ce qui nous regarde dans ce que nous voyons ». Cela signifie s'exposer à ce que le spectacle nous révèle de nous-mêmes :

Quand nous voyons ce qui est *devant* nous, pourquoi quelque chose d'autre toujours nous regarde, à imposer un *dans*, un *dedans* ?²⁷

On pourrait appliquer à l'esthétique du choc la réflexion de G.Didi-Huberman sur l'image dialectique :

une image critiquant nos façons de la voir au moment où, nous regardant, elle nous oblige à la regarder vraiment. Et à écrire ce regard même, non pour le « transcrire », mais bien pour le constituer.²⁸

Ce renversement du regard implique pour les deux côtés du plateau, tout autant pour le créateur que pour le spectateur, de tenir un équilibre dialectique, une « oscillation contradictoire » dirait G.Didi-Huberman, entre le devant et le dedans, entre l'intérieur et l'extérieur, pour ne pas basculer soit dans une extériorité passive et indifférente, soit dans une immersion sidérée et paralysante face au spectacle extrême. Le regard dès lors construit ce qu'il perçoit plus qu'il ne le prélève.

²⁵ ARDENNE Paul, *Extrême*, op. cit, p.286.

²⁶ ARDENNE Paul, *Extrême*, op. cit, p.278.

²⁷ DIDI-HUBERMAN Georges, *Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Editions de Minuit, collection « Critique », Paris, 1992, p.10.

²⁸ *Ibid.*, p.128.

* * *

En conséquence, l'esthétique du choc place le spectateur dans une responsabilité partagée face au spectacle qui lui est proposé, dans une co-élaboration du sens. On sent bien que les œuvres qui participent de cette esthétique souhaitent en découdre avec la passivité et l'indifférence du spectateur-consommateur : dans cette perspective H.-T. Lehmann²⁹ en appelle à une éthique de la responsabilité du spectateur de théâtre.

L'esthétique du choc ouvre donc un champ exploratoire passionnant sur les limites et les défis posés à la représentation : mise en échec de la mimesis, mise en échec de la médiation, mise à l'épreuve de la théâtralité, remise en cause de la distanciation... autant de questions sur les codes fondamentaux de la représentation qui traverseront cet ouvrage collectif.

Paris, 31 juillet 2014.

²⁹ LEHMANN Hans-Thies, « Société du spectacle et théâtre » et « Politique de la perception, esthétique de la responsabilité », in *Le Théâtre postdramatique*, , *op. cit.*, p.288-292.