•10

frictions

théâtres_écritures

L'intentionnalité est-elle toujours fondée sur une représentation ? Le sensé est-il toujours corrélatif d'une thématisation et d'une représentation ? La pensée n'est-elle que saisie du donné dans son identité idéale ? Est-elle par essence rapport à ce qui lui est égal ?

Emmanuel Lévinas, *Entre nous.*

Le spectaculaire-intégré unifié mondialement est la liberté dictatoriale du Marché, tempérée par la reconnaissance des Droits de l'homme spectateur.

Guy Debord, *Cette mauvaise réputation.*

Jamais il n'a été permis de mentir [aux spectateurs] avec une si parfaite absence de conséquence. Le spectateur est seulement censé ignorer tout, ne mériter rien.

Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle.*

Les deux textes qui suivent (ceux de Jean-Frédéric Chevallier et de Joseph Danan) ont été écrits pour le Colloque international de Mexico qui s'est tenu sur le Geste théâtral contemporain du 5 au 15 novembre 2004.

Le geste théâtral contemporain

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER

Quelque chose est en train de changer, pour le moins partiellement, dans la manière de pratiquer le théâtre, d'en faire comme d'en voir. La représentation d'une histoire fictive, le conflit entre personnages et le déroulement destinal qu'implique ce dernier n'intéressent plus autant ni la salle, ni la scène. L'attention s'attache davantage à ce qui, derrière l'histoire, les personnages et le conflit, semble poindre.[1] On peut en venir à se demander si le vocable utilisé jusqu'alors pour définir le théâtre (le drame et sa représentation) permet encore de parler de théâtre... Ce que cherche à atteindre le geste théâtral contemporain (j'expliciterai plus avant les possibles sens de cette expression), ce n'est plus tant un jeu d'acteur crédible et réaliste mais plutôt une présence et un présenter (de ce même acteur) « authentiques »[2]. Le regard du spectateur se porte prioritairement sur ce qui s'expose, sur ce qui a lieu ici et maintenant, sur ce qui s'offre (au regard justement) dans le présent de l'acte de l'offrir. Ce dont il s'agit dans la présentation, c'est bien sûr de présence, cependant, celle-ci ne s'épuise pas dans la présentation : ce qu'est la présence est non seulement impropre à la représentation mais est aussi à la merci des dispositions perceptives de celui qui assiste à l'entrée en scène du paraître. Autrement dit, le présenter privilégie l'évènement, et la manifestation de la présence, c'est l'apparaître : ce qui nous apparaît à nous qui regardons, ici et maintenant.

Le questionnement pourrait être alors celui-ci : comment parler, depuis différentes perspectives, du pourquoi et du comment d'un théâtre que la représentation désintéresse (d'autres arts la réalisent avec davantage d'efficacité et permettent au public d'y mieux participer) et qui se consacre de manière privilégiée à la présentation ?

De telles interrogations en réveillent d'autres, d'ordre sociologique, qu'il n'importe probablement pas de développer mais seulement d'évoquer brièvement[3]. Car, malgré l'ingénuité et l'immédiateté de ce qui a été avancé précédemment, de nombreux comédiens, enseignants, metteurs en scène ou journalistes expriment de l'exaspération face à qu'ils envisagent comme une dévalorisation de l'activité scénique[4]. Or, ne conviendrait-il pas mieux de se départir d'un tel ressentiment ? Supprimer le « re » de représenter n'est-ce pas, en quelque sorte, ôter le cadenas conceptuel qui enferme parfois la pratique théâtrale dans un système (hégélien) dont la validité est mise en doute depuis Auschwitz ? Dans quelle mesure ces deux

1 Il est frappant de constater que, dans la programmation du Festival d'Avignon 2005, n'apparaissent que douze spectacles de « théâtre » (sur un total de cinquante-quatre productions). Vingt-deux travaux appartiennent à des catégories élargies telles que « théâtre-danse-musique », « théâtre-musique-vidéo-arts plastiques », « théâtre-perfomances », etc. Et, vingt productions ne participent pas de la catégorie « théâtre ». Du point de vue de la réflexion théorique, la terminologie change également : il est question d'un « théâtre de la répétition » (Deleuze, 1968), ou d'un « théâtre énergétique » (Jean-François Lyotard, 1973), et plus récemment d'un théâtre de l'exhibition de l'existence (Guénoun, 1997), ou d'un « théâtre postdramatique » (Lehmann, 1999). Pour qualifier cet arrêt de la coïncidence entre le théâtral et le dramatique, nous proposons, quant à nous, d'employer l'expression de théâtre du présenter.

2 L'adjectif peut faire problème, et même faire peur. On l'entend ici en un sens heideggérien : est authentique ce qui est en propre. De même qu'un auditeur est capable de dire intuitivement d'un musicien qu'il joue « bien » de son instrument, un spectateur détermine de manière immédiate si le comédien joue « bien » ou « mal » de son corps, autrement dit s'il joue en propre de son corps.

3 cf. Jean-Frédéric Chevallier, *L'avant-garde n'existe plus*, Alternative théâtrales 60, 1999.

4 Georges Banu a récemment rappelé combien les critiques émises à l'encontre de la programmation du Festival

lettres en moins ouvrent à un élargissement des possibles du théâtre ? Pour répondre à de telles questions, il est de grande importance de faire appel à nos expériences de spectateur[5], et ce, de manière simple et lucide : qu'advient-il de moi lorsque je me rends au théâtre ? Ou bien, à l'inverse, dans quelles mesures, si je défends tel genre de théâtre, ne suis-je pas en train de défendre dans le champ théâtral la place que ce genre de théâtre m'a permise d'obtenir ? Pourquoi ne pas partir plutôt de ce qui, au cours de l'acte théâtral, m'intéresse, m'attire, m'émeut, me provoque, m'induit à penser ? Et partir de là, c'est partir du spectateur.

Un bref rappel est ici nécessaire. Dans un contexte postmoderne, nous observons d'une part la fin de l'Histoire (et de la signification de l'Histoire) et d'autre part la démultiplication et l'instabilité des micro-récits locaux. Dans le cadre du théâtre, cette observation conduit à envisager le spectateur comme un herméneute : sur la base de ce que celui-ci perçoit au cours de l'acte théâtral – et non de ce qu'il reçoit parce qu'on le lui communique, il construit son propre récit, récit duquel il forge ensuite une interprétation – une sorte de lecture idiosyncrasique quant à sa place dans le monde. Le processus est plus paradoxal qu'il n'y paraît : bien qu'il n'existe plus de fondements idéologiques communs (de possibilités a priori d'échanger des représentations[6]), il se crée une sorte de continuité ontologique entre tous les participants de l'acte théâtral. En d'autres termes : une mise en relation a bel et bien lieu.[7] Pourquoi, au sortir du théâtre, faisons-nous un récit à l'autre ? Parce que, répond Lévinas, « nous avons quelque chose à dire »[8] – quelque chose de nous-mêmes, quelque chose de propre à chacun, faudrait-il préciser alors.

Si l'on ôte le « re » de re-présenter c'est parce que, premièrement, nous cessons de voir le plateau comme un lieu de re-copie[9], et, deuxièmement, nous cessons par conséquent de voir seulement le plateau. L'acte théâtral est alors plus que le strict événement scénique ; il inclut aussi ceux qui le voient. Représenter, c'est figurer ce qui n'est pas présent, choses et êtres. Dès lors, si le plateau re-présente, il oblige le spectateur à prendre en compte autre chose que le présent. Tout ou partie de l'attention de ce dernier se voit dirigée vers ce qui n'est pas là alors même que lui, le spectateur, est bien là, face à un acteur lui aussi présent. En ce sens, toute entreprise de sémiologie théâtrale est totalitaire : faire du plateau un ensemble de signes – représentation et message – « communiqué » à la salle de sorte que celle-ci le déchiffre, réduit grandement les possibilités praxistiques du public. Au contraire, s'il ne représente rien, s'il ne communique rien, le plateau n'impose rien. C'est en ce point du raisonnement que réside le cœur du problème. En effet, on pourrait convenir que si je ne représente et ne communique rien, je ne fais donc rien... Sans le « re » du « représenter », il n'y aurait pas de théâtre... Telle serait peu ou prou la sensation. Il est nécessaire de se souvenir à nouveau de nos expérien-

5 Nous nommerons celles-ci : « pratiques spectatoriales ».

6 Le discours moderne affirme que si ne sont pas établies, in principio, des représentations communes, il n'existe pas de possibilité d'échanger et, par voix de conséquence, d'entrer en relation les uns avec les autres. C'est le fameux : « si nous n'avons rien en commun, nous n'avons rien à nous dire ». C'est parce que je peux communiquer ma représentation du monde et que celle-ci a à voir avec celle de celui qui m'écoute que lui et moi pouvons échanger (celui qui m'a écouté me communiquera ensuite sa propre vision du monde) et de là, entrer en relation l'un avec l'autre. Pour la pensée moderne, la communauté du concept (ainsi que sa communicabilité) est un préalable à l'échange : il existe relation quand il y a communication des représentations dans les deux directions.

7 cf.Jean-Frédéric Chevallier, *Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles*, L'Annuaire théâtral 36, 2004.

8 Emmanuel Lévinas, *Entre nous*, Paris, 1991, Grasset (LP), p. 167.

9 cf. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique* tr. P-H Ledru, Paris, 2002, L'Arche, p. 43.

ces de spectateur : si l'on cesse de limiter le travail de la salle à une simple évaluation de la qualité de la représentation et à un déchiffrement du message que cette dernière contient, deviennent possible d'autres formes de participation à l'événement scénique. Ce qui prime alors, c'est l'impression – impression d'une réalité profonde qui « déploie son exister dans des dimensions que ne peut définir aucune catégorie de la représentation »[10]. Le spectateur participe à l'approfondissement de l'impression. Et, si cette participation marque tant notre attention, c'est qu'elle fait partie de ce qui surgit au cours de l'acte théâtral et par conséquent le définit : l'acte théâtral cesse alors d'exister de la scène vers la salle pour devenir un événement de la scène et de la salle ; commence à s'établir la continuité entre étants (acteurs, spectateurs) de laquelle nous cherchons à parler. Ôter le « re » de représenter permet d'inviter chaque spectateur à une sorte de création idiosyncrasique, mais aussi à la constitution d'une certaine continuité entre les étants-participants à l'acte. En effet, la relation ne s'établit pas seulement entre tel acteur et tel spectateur : l'acte théâtral est l'occasion de tisser un réseau de relations ontologiques.

10 Emmanuel Lévinas, op. cit. p. 53.

Voici donc notre problématique : (1) un théâtre du présenter, (2) qui se pratique sur la scène comme dans la salle, et qui (3) sans travailler l'« en commun » met en relation des « étants ». Ces trois moments invitent à esquisser un panorama des questions que soulève la pratique du théâtre aujourd'hui. Et, si nous avons décidé d'utiliser l'expression de geste théâtral contemporain, c'est parce que nous cherchons à étudier et réfléchir ce que les pratiques scéniques contemporaines entendent interroger du théâtre. Nous parlons de « geste » pour souligner l'intentionnalité qui habite la pratique du théâtre. Quelles sont les intentionnalités théâtrales proprement contemporaines ? Telle serait notre question. Détaillons-en les trois moments :

Le théâtre sans le drame : quelques éléments théoriques. Le but de l'activité théorique est de conceptualiser l'existant (theorein signifie contempler en grec ancien, thea désignant à la fois la vue et le spectacle de la vision) ; si l'existant change, il importe que change aussi le regard pour le voir ainsi que le concept pour le nommer. Dans le cas contraire, on perd toute capacité de vue et tout réel contact avec l'existence. Que puis-je dire d'une mise en scène si je limite mon dire à un déchiffrement du vouloir-dire du metteur en scène ? Quels changements dans le paradigme du théâtre rendent nécessaires de parler des pratiques scéniques avec d'autres mots ? Comment regarder, décrire et comprendre la dissociation qui apparaît alors entre le théâtral et le dramatique ?

Une autre des caractéristiques de notre réflexion serait donc celle-ci : réinventer

l'articulation entre la théorie (les mots pour voir) et la pratique (les actes pour faire). La théorie n'a pas pour seule fonction d'archiver le passé ; elle sert aussi à déplacer le présent : regarder la réalité avec d'autres yeux. Il peut exister un va-et-vient constructif entre ce qui se pratique et ce qui se voit et se dit de la pratique. Mais, il ne s'agit pas non plus de justifier par le discours des pratiques au demeurant inefficaces ou médiocres. Il est question davantage de chercher à établir un dialogue entre l'activité théorique et l'activité pratique : si la première peut aider à déplacer la seconde, vice-versa la seconde est le matériel concret à partir duquel peut se constituer la première. Le terme de « geste » ne recouvre pas seulement un ensemble de questions ; ce sont d'ailleurs, et avant tout, les effets pratiques de ces questions qu'il nous intéresse de questionner.

Recherches scéniques. La relation entre l'activité théorique et l'activité pratique ne doit pas nécessairement se comprendre comme radicalement distante. Il existe des pratiques qui intègrent ce dialogue au sein même de l'acte théâtral. Il y va de recherches scéniques : elles sont effectuées sur le plateau dans le but de déplacer les attributs de la scène et de modifier la nature de la relation entre celle-ci et la salle. Voilà une manière appropriée de prendre au sérieux la nécessité de mettre en crise – au cours de l'acte théâtral – notre vision du théâtre, son comment et son pourquoi.

De quelle manière se pratique aujourd'hui la recherche théâtrale ? Il faudra poser la question au pluriel, car il n'existe probablement plus de recherche pensée comme projet global (tel le Laboratorio di Prato de Ronconi dans la seconde moitié des années soixante-dix). Apparaît une mosaïque d'expériences singulières, locales, déterminées et limitées qui cherchent, qui explorent et mettent à mal – dans et par la pratique – tel ou tel aspect de l'acte théâtral. Dans ses récentes créations, Franz Castorf interroge, par exemple, la différence entre événement théâtral et image vidéo, en distinguant, au sein de la deuxième, les séquences filmées en direct de celles enregistrées et reproduites.

Théâtre postdramatique et résistance au néolibéralisme. Face à la présentation théâtrale, chaque spectateur est libre de percevoir et réagir comme bon lui semble ; il n'est pas sommé d'identifier ce que la scène travaillerait à lui représenter, ni de comprendre le discours qui sous-tendrait cette représentation. Sa posture et son attitude diffèrent donc radicalement de celles qu'il adopte face au Spectacle dans lequel il est (nous sommes) quotidiennement immergé(s). En effet, la fonction de spectateur est, dès lors que le « système de domination spectaculaire »[11] devient l'unique réalité, à l'opposé des analyses proposées ci-dessus. Comme le rappelle Samuel Weber, « si l'on demeure spectateur, si l'on reste là sagement où l'on est, devant la télévision, alors les catastrophes demeureront toujours au

11 Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, 1992, Gallimard, p. 13. Nous assistons à la vente spectacularisée de tout – de tout car tout est devenu vendable.

dehors, toujours un « objet » pour un « sujet » – telle est la promesse implicite du média. Mais cette promesse consolatrice rejoint une menace tout aussi claire, même si elle demeure inexprimée : reste-là où tu es ! Car si tu bouges, cela peut provoquer facilement une intervention, qu'elle soit humanitaire ou non. »[12] Le spectateur du Spectacle regarde, anxieux de savoir ce qui suit (du « drame ») et, par là même, ne passe jamais à l'action (alors que le drame, c'est originellement l'action et la décision quant à l'action à réaliser[13]). Le spectateur du Spectacle est forcé à la passivité la plus radicale : ne pas décider, ne pas agir. Lehmann le souligne avec ironie : « nous nous trouvons à l'intérieur d'un spectacle, mais dans lequel nous ne pouvons que regarder – mauvais théâtre traditionnel. »[14] Certes, on pourrait rétorquer que voir n'implique pas seulement la passivité du voyeur. Voir peut être un engagement. Soit. Mais le spectateur du Spectacle ne participe pas de ce voir-là : il ne lui est permis que de ré-agir mollement, en aucun cas de décider d'agir directement sur ce qu'il voit. Bien que dans tout voir il y ait de l'intentionnalité (une visée et donc de l'activité), dans le Spectacle, celle-ci est réduite à la reproduction d'une intention déterminée. Guy Debord en a fait le constat sans appel : « une des multiples utilités du Spectacle lui-même, justement, est de diriger le grand public vers des débats bien famés et même préfabriqués *ad hoc* »[15]. Le dispositif spectaculaire est un dispositif de confusion : il donne à voir pour ne plus rien distinguer, et par là, pour ne plus rien décider, c'est-à-dire, *in fine*, ne plus rien agir. Il devient ainsi « matériellement impossible de faire entendre la moindre objection au discours marchand »[16].

Reste que, sur un plateau de théâtre, il est probablement impossible – parce qu'inefficace – de formuler une objection au discours marchand : ce serait là opposer un discours au discours, tâche d'autant plus aberrante que le spectacle intégré instaure un dispositif de falsification qui empêche la réplique[17]. En réalité, il n'importe pas tant de s'opposer, mais plutôt de se différencier. Il s'agit de réintroduire des différences. Si le geste théâtral contemporain peut apparaître comme une alternative, ce n'est pas en tant que discours mais en tant que pratique humaine. Dans un système socio-économique dont le fondement métaphysique est l'égoïsme (Cf. *La Richesse des nations* d'Adam Smith), le théâtre invite à pratiquer l'altérité : les expériences que chacun y fait dépendent de l'autre, acteur ou spectateur. Il y a « donation de l'altérité dans la présence – donation signifiant dans un horizon concret d'un prendre, déjà référée à une prise en mains. »[18] Il est fait présent du présent, à l'autre. C'est là une manière évidente d'être en dehors du dispositif spectaculaire. Il n'est pas question de communiquer un discours pour dire : « non, ce n'est pas vrai, l'être humain n'est pas fondamentalement égoïste », mais plutôt de pratiquer autre chose que l'égoïsme, de pratiquer

12 Samuel Weber, in Hans-Peter Jäck, *Politiken des Anderen*, vol. 1., Francfort/Main, 1995, p. 26. Cité par Hans-Thies Lehmann, op. cit. p. 289.
13 On a beaucoup insisté sur le premier point : le drame comme action. Dans un essai récent, Denis Guénoun rappelle l'importance de la seconde caractéristique : le drame comme décision.
« Dramatisation et décisionnisme, écrit-il, sont les deux faces d'une même figure de rationalité. » Denis Guénoun, *Actions et acteurs*, Paris, 2005, Belin. p. 96.
14 Hans-Thies Lehmann, op. cit. p. 290.
15 Guy Debord, *Cette mauvaise réputation...*, Paris, 1993, Gallimard. p. 83.
16 Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*. p. 45.
17 « Le seul fait d'être désormais sans réplique a donné au faux une qualité toute nouvelle. C'est du même coup le vrai qui a cessé d'exister presque partout, ou dans le meilleur cas s'est vu réduit à l'état d'une hypothèse qui ne peut jamais être démontrée. » Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*. p. 23.
18 Emmanuel Lévinas, op. cit. p. 166.

un être humain et une relation inter-humaine différents. Y compris l'inviter (les spectateurs, chaque spectateur) est différent de l'imposer (à l'ensemble du public).

Ce qui est dit ici du discours peut l'être de la représentation, car le discours produit la représentation. Précisons toutefois que le discours dogmatique du Spectacle ne se donne jamais comme discours et encore moins comme dogme ; il se donne comme ambiance et se joue par là du soupçon à l'encontre de tout discours moderne. La représentation spectaculaire communique un discours qui ne se donne pas pour tel : ce serait ennuyeux pour le public. Elle communique un discours comme Spectacle. Et le Spectacle est une représentation du monde (le monde comme Spectacle) qui ne se donne pas non plus comme telle (nous allons y revenir) alors même que l'unique représentation est celle du Spectacle. En effet, le Spectacle a subverti à son bénéfice propre toutes les représentations culturelles. Dès lors, tout ce qui participe de la représentation participe aussi du Spectacle et recourir à la représentation revient à entretenir le Spectacle. S'installer dans la logique de la représentation, c'est s'installer dans la logique marchande. Le spectacle véhicule la seule et unique représentation du monde (le monde comme marchandise spectacularisée) car il s'est approprié toutes les autres ; il véhicule aussi un fondement, une sorte de métaphysique : tout être humain est fondamentalement égoïste. Dans un tel cadre, communiquer un discours (une métaphysique) implique de valider l'unique discours existant, c'est-à-dire – une fois encore – celui du Spectacle.

Mais, si la représentation spectaculaire ne se donne pas comme telle, c'est parce qu'elle se présente comme « présent », dans tous les sens du mot. Nous relevions plus haut la contradiction qu'il y a pour le théâtre – activité du présent – à représenter, c'est-à-dire à tenter de rendre présent (et figurativement) ce qui ne l'est pas. Mais cette contradiction ne doit pas être posée en générale (pourquoi, sinon, fonctionnait si bien le théâtre de Shakespeare ?) sinon référée à un contexte bien particulier : le monde tel qu'il est vécu aujourd'hui. L'une des caractéristiques du spectaculaire intégré est précisément l'instauration d'une sorte de « présent perpétuel ». Celui-ci n'est autre qu'un faux présent re-présenté comme présent réel – comme l'unique présent possible – et obtenu « par l'incessant passage circulaire de l'information, revenant à tout instant sur une liste très succincte des mêmes vétilles, annoncées passionnément comme d'importantes nouvelles »[19].

19 Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, 1992, Gallimard, p. 23.

Revenons au théâtre, ou plus généralement aux arts de la scène (dans ce cas précis, l'indistinction est salutaire). Ce que l'on appelle le spectacle vivant est du présent, et la seule manière qu'il a d'être du présent réel et non pas du présent représenté comme réel, est de ne rien re-présenter et de se consacrer tout entier à l'ap-

profondissement de ce qui a lieu ici et maintenant.

La présentation théâtrale, en ce qu'elle travaille à côté de la représentation, et donc de la re-présentation d'un soi-disant « présent perpétuel », œuvre en dehors du spectacle. Parce qu'elle commence avec le spectateur, elle peut devenir un dispositif non spectaculaire. Et, si, prenant en compte la présence réelle de chaque spectateur, elle favorise sa non passivité, elle en vient à travailler véritablement en dehors de la logique marchande. Il importe alors de comprendre comment le dispositif théâtral – parce qu'il est non spectaculaire – participe d'une nouvelle politique (un autre vivre ensemble) de la perception [20]. Car, la grande question est, in fine, celle de la perception. C'est parce qu'il invite à une forme de perception différente de celle du Spectacle (en direct et du présent) que le geste théâtral contemporain se donne comme (ou peut se donner comme) une alternative au néolibéralisme. Le questionnement pourrait donc se résumer ainsi : dans quelle mesure la pratique d'un théâtre hors de la représentation ouvre de nouvelles possibilités politiques pour le théâtre ?

20 Tout se joue dans la perception directe et présente, dans le direct ici et maintenant de la perception, sans intermédiaires spatio-temporels. Si, ce que perçoit le spectateur n'a pas à entrer de force dans un discours préétabli, alors le spectateur a la possibilité de rétablir une continuité entre sa perception et son expérience, de mettre en relation la première avec la seconde, et de se saisir, lui-même, en propre.

De ces choses dites, et de ces questions posées, rappelons qu'il ne faut en aucun cas attendre de réponses ni de solutions. Il ne s'agit pas d'énumérer des vérités ou des certitudes, mais plutôt de provoquer des inquiétudes. Il y va en réalité d'une invitation à ce que ce partage d'inquiétudes fasse naître d'autres inquiétudes, et d'autres encore quant à nos nécessités et manières de faire le théâtre d'aujourd'hui.

frictions
théâtres_écritures

directeur de la publication - rédacteur en chef
Jean-Pierre Han

comité de rédaction
Robert Cantarella, Jean-Michel Diaz, Eugène Durif, André S. Labarthe

direction artistique
Jean-Michel Diaz

réalisation
Costanza della Cananea

révision
Pierre-François Moreau

abonnements
Sidonie Han

rédaction, abonnements
27, rue Beaunier 75014 Paris
tél./fax : 0033 (0)1 45 43 48 95
e-mail : frictions@revue-frictions.net

imprimé en France
Moutot Imprimeurs, 33-37 rue Hippolyte Mulin 92120 Montrouge

Dépôt légal : 1e trimestre 2006

ISSN : 1928-5724

La revue n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont adressés.

Revue publiée avec le soutien du Centre National du Livre et du Ministère de la Culture.

© Frictions 2006