

MICHEL CORVIN

le motif dans le tapis

Ambiguïté et suspension
du sens dans le théâtre
contemporain

éditions
THEATRALES

sur le théâtre



LE MOTIF DANS LE TAPIS

Ambiguïté et suspension du sens
dans le théâtre contemporain

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Théâtrales

Philippe Minyana
ou la Parole visible, 2000

Anthologie critique des auteurs
dramatiques européens (1945-2000), 2007

Noëlle Renaude.
Atlas alphabétique d'un nouveau monde, 2010

La Lecture innombrable des textes
du théâtre contemporain, 2015

MICHEL CORVIN

Le Motif dans le tapis
Ambiguïté et suspension
du sens dans le théâtre
contemporain

Édition établie
avec la collaboration de Céline Hersant

éditions
THEATRALES

La collection «Sur le théâtre» interroge les formes et les esthétiques du spectacle vivant et de la littérature dramatique. Elle s'attache à proposer des repères et des réflexions sur le théâtre et ses écritures. Un temps de recul nécessaire pour tous les amateurs de théâtre, chercheurs ou simples passionnés. Une vision sur l'avenir de ces formes artistiques. Collection dirigée par Pierre Banos.

En couverture : Michel Corvin acteur dans *Notre Faust. Saison 1*, mise en scène de Robert Cantarella, sur des textes de Stéphane Bouquet, Robert Cantarella, Nicolas Doutey, Liliane Giraudon et Noëlle Renaude. Première étape de travail à la Ménagerie de Verre, dans le cadre d'Étrange Cargo 2013, le 18 mars 2013. De dos : Nicolas Maury. Photo © Bernard Michel Palazon - CDDS Enguerand.

© 2016, Éditions THÉÂTRALES
47, avenue Pasteur, 93100 Montreuil

ISBN : 978-2-84260-724-1 • ISSN : 1952-0093

Selon les articles L. 122-4, L. 122-5-2 et 3 du Code de la propriété intellectuelle, une autorisation doit être demandée à l'auteur ou à l'éditeur pour toute représentation ou reproduction à usage public de tout ou partie de cet ouvrage. L'autorisation d'effectuer des reproductions par reprographie doit être obtenue auprès du CFC (Centre français d'exploitation du droit de copie).

SOMMAIRE

VUE CAVALIÈRE (préface, par Céline Hersant)	9
<i>Déjouer l'attendu : Torma et Faust</i>	10
<i>L'observatoire des écritures</i>	15
« <i>Mais je rêve peut-être...</i> »	20
AVERTISSEMENT	23
INTRODUCTION. EST-ON SÛR DE BIEN VOIR?	25
AVANT-DIRE. L'OBSCUR ET L'OBVIE, DES DIFFICULTÉS BIEN DIGÉRÉES	37
<i>Problèmes de temps</i>	38
<i>Le personnage invisible</i>	39
<i>Questions de lieu</i>	42
<i>Le brouillage des frontières : une romanisation à tout va</i>	45
CHAPITRE I. LES DOUBLES JEUX DU SENS	51
LIRE, C'EST INTERPRÉTER	51
<i>Qu'est-ce qu'un Lecteur Modèle?</i>	54
SYMBOLE, MYTHE ET SUSPENSION DU SENS	55
<i>La déconstruction des mythes</i>	63
<i>Le mythe est-il soluble dans l'in vraisemblable?</i>	73
CHAPITRE 2. LE SENS N'EST PAS DANS LES MOTS	75
POÉSIE DE THÉÂTRE ET SIGNIFICATION	75
SUSPENSE ET CULTURE DE L'AMBIGUÏTÉ	79
LE POINT DE VUE OUVRE LE SENS	84
COMMUNICATION ET INTERPRÉTATION	91
HERMÉNEUTIQUE ET HERMÉTISME	94
<i>Sens et valeur</i>	100

CHAPITRE 3. LA LANGUE DE BOIS DE LA RÉCEPTION HEUREUSE	103
LES BONNES DANS LE CONTEXTE THÉÂTRAL DE L'ÉPOQUE	103
UN <i>BALCON</i> À FANFRELUCHES	109
<i>Une pièce antiraciste?</i>	114
DE LA PERSONNE À L'IMAGE	118
AUX CONFINS DE LA MORT	123
CHAPITRE 4. UN SENS PEUT EN CACHER UN AUTRE	129
DU RISQUE D'UNE HERMÉNEUTIQUE TROP SÛRE D'ELLE-MÊME	129
LES ÉTRANGES LUCARNES	131
NÉ DE LA LANDE ET DE LA LANGUE	141
CHAPITRE 5. QUAND LE SENS EST MOINS OBSCUR QU'ON NE CROIRAIT	145
CHAPITRE 6. LE SENS ÉCHAPPE ? C'EST LA FAUTE AU THÉÂTRE	155
LE DEDANS ET LE DEHORS	157
LE PERSONNAGE INVISIBLE (BIS)	164
CHAPITRE 7. L'UTOPIE DU NEUTRE	169
LE SENS ET LE NEUTRE	169
HEINER MÜLLER OU L'INCONFORT D'UN CHOIX POLITIQUE	174
<i>Le refus du réalisme</i>	176
LE THÉÂTRE DE L'ABSURDE ET LE NEUTRE	180
LA MARCHE AU NEUTRE : le personnage koltésien	188
<i>La rhétorique du ni oui ni non</i>	192
<i>Le champion du neutre est un Suisse</i>	195
CHAPITRE 8. L'INDÉCIDABLE	201
LA JUXTAPOSITION TRANQUILLE DES CONTRAIRES	201
<i>Un faux drame de l'attente et de la jalousie</i>	202
RIEN QUE DES IMAGES	207
SENS ET RÉPÉTITIVITÉ	213
<i>S'entendre / Entendre</i>	215

CHAPITRE 9. « LA CROISÉE DES SENS »	219
« TOUT VRAI LANGAGE EST INCOMPRÉHENSIBLE »	219
LE SOUFFLE DE L'INTERPRÉTATION	223
LE CORPS DU SENS	226
<i>Vérifications sur pièces</i>	229
<i>Deux énigmes dramatiques</i>	233
CHAPITRE 10. OUVERT À ET EN TOUT SENS :	
LE POÈME DRAMATIQUE	239
QU'EN EST-IL DU POÈME DRAMATIQUE ?	241
<i>Le sens absent : Juste la fin du monde (Jean-Luc Lagarce)</i>	247
<i>Un quatuor monodique : Manque (Sarah Kane)</i>	253
<i>Dire, c'est faire sans rien faire : Je suis le vent (Jon Fosse)</i>	257
<i>Pour avoir le sens, retournez-le dans l'autre sens :</i>	
<i>Je ne me souviens plus très bien (Gérard Watkins)</i>	262
CONCLUSION. « LA QUADRATURE DU CERCLE »	267
ANNEXES	
INDEX DES ŒUVRES	281
INDEX DES NOMS DE PERSONNES	289
ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES	297

VUE CAVALIÈRE

Préface, par Céline Hersant

Arpenteur des territoires dramatiques de toutes époques et de toutes nationalités, spectateur enthousiaste et insatiable à la fois, témoin partial et amusé du théâtre de son temps, accompagnateur attentif aux jeunes générations, volontiers « professeur de choses », comme on dit chez Novarina, Michel Corvin laisse une œuvre critique vaste et à entrées multiples. S'intéressant aussi bien au théâtre antique, à Molière, au romantisme allemand, au vaudeville, au théâtre d'avant-garde, à l'architecture de la salle de spectacle qu'aux dramaturgies immédiatement contemporaines, souvent à peine sorties des presses, Corvin a parcouru en infatigable géomètre tous les lieux où ça joue, où ça écrit, où ça pense le théâtre, pour rendre compte de l'étrangeté du spectacle vivant. Partout dans ses études, on retrouve une nature curieuse et incisive, une passion de l'écriture critique, dramatique, scénique, un goût pour la prolifération et le lien rhizomatique, une envie de croquer le monde à pleines dents pour en goûter toutes les saveurs et les paradoxes. Michel Corvin laisse une œuvre où les « démons de la théorie » se frottent au désir faustien d'embrasser la totalité du phénomène théâtral.

Pas d'autre moyen, pour comprendre la somme dont nous sommes les héritiers, que d'entreprendre une vue perspective sur son parcours. Ou plutôt, pour reprendre le bel intertitre d'une étude que Corvin consacrait au *Dom Juan* par Chéreau¹, une « vue cavalière » sur son œuvre, avec tout ce qu'elle peut contenir d'insolite.

Parce que Corvin est un animal bifrons. Vous pouvez voir la rigueur du capésien et de l'agrégé de grammaire, l'érudition du docteur ès lettres, qui a débuté sa carrière comme maître assistant à la faculté des Lettres de Paris puis à Dijon dans les années 1970 ; l'expérience de l'enseignant, de l'ancien directeur de l'École supérieure des lettres de Beyrouth et

1. Michel Corvin, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui : pour une analyse de la représentation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 103.

de l'École des hautes études cinématographiques et théâtrales de Lyon, du professeur à l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne-Nouvelle ; le pédagogue en action à l'École régionale d'acteurs de Cannes (Erac) ; le maître d'œuvre d'anthologies et du *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, qui se repasse d'étudiant en étudiant et qui lui vaudra la distinction de commandeur dans l'ordre des Arts et Lettres ; le polygraphe, capable d'écrire sur tous les sujets, à l'adresse des chercheurs ou des étudiants ; l'éditeur scientifique qui a notamment édité l'œuvre de Genet en Pléiade ; l'historien et le sémiologue, le spécialiste du théâtre français et européen, le critique dramatique, le spectateur qui a commenté soixante ans de production scénique.

Vous pouvez aussi vous souvenir de Corvin acteur, lorsqu'il travaillait à Beyrouth, lorsqu'il jouait dans *La Petite Maison*, de Noëlle Renaude, en 2012 et dans *Notre Faust* en 2014, deux spectacles mis en scène par son complice, Robert Cantarella ; vous avez peut-être même vu son travail de dramaturge et cette dernière *République de Platon* d'Alain Badiou, mis en lecture par Didier Galas, Grégoire Ingold et Valérie Dréville lors du Festival d'Avignon 2015.

Vous devinez en le lisant l'œil perçant, le geste et l'intonation, vous souriez au propos un brin malicieux, un brin potache, vous reconnaissez, dans ce livre comme dans les précédents, l'empreinte de Corvin : les fulgurances, la vivacité, la phrase énergique, fortement modalisée. Un point de vue tout en proximité qu'on lit assez peu dans les écrits universitaires. *Vade mecum*, disait-il dans son livre sur Novarina : et c'est bien vrai, on l'emporte avec soi, on est tout à côté de lui en lisant quand il invective, s'exclame, rit, tape du pied dans le fauteuil d'orchestre, s'amuse du poteau qui gêne la vision au poulailler, s'impatiente des lenteurs, crie hurra, s'interroge, tente des réponses, est à la recherche du sens, du « motif dans le tapis ».

Déjouer l'attendu : Torma et Faust

Par le détour et la note à la marge, tentons une manière de portrait en repassant par deux figures mythiques – l'une combattue, l'autre incarnée – qui n'ont eu de cesse de surplomber son œuvre critique.

La première histoire est celle d'une mystification que Corvin entreprend de mettre à bas dans sa thèse complémentaire (1970), en faisant le pro-

cès de « Julien Torma ». Qui est donc ce Torma, dont seuls les esthètes ont entendu parler ? Un poète et auteur dramatique dadaïste, ami de Max Jacob, Fargue, Desnos et Daumal, dont on ne sait curieusement pas grand-chose, sinon ce que le Collège de pataphysique veut bien en dire tout en publiant des inédits à la pelle. Corvin repère dans l'œuvre de Torma des éléments et tics d'écriture bien rapidement suspects, à tel point qu'il finit par dévoiler une vaste supercherie littéraire, dont Léon-Paul Fargue serait le chantre. Corvin, écornant la toute-puissance surréaliste, tord le cou aux provocations des pataphysiciens qui « cherchent à prendre en flagrant délit d'impuissance intellectuelle tous les fonctionnaires de l'art »² avec cette création collective. Il pointe avec amusement les incohérences à renfort d'expertises graphologiques, de fouilles dans les registres d'état civil, d'enquêtes auprès des proches dudit Torma, d'analyses génétiques et comparatives. Depuis, d'autres recherches³ lui emboîtent le pas et continuent de mettre en doute l'existence de ce Torma et la légitimité d'un corpus semble-t-il fabriqué de toutes pièces.

La seconde est celle d'une passion pour la figure de Faust. Si Corvin est l'homme d'une démystification littéraire et l'auteur d'une thèse sur un auteur qui n'existe pas, il est aussi celui qui tisse un canevas référentiel ténu autour de l'œuvre de Goethe. Fascination pour le personnage faustien ? Sans nul doute parce que l'œuvre et les mises en scène qu'il a pu en voir – Vitez, Grüber, Benoin – laissent rêver au procédé qui fait l'essence et les contradictions du théâtre : la mise en abyme, qui est aussi, dit Corvin, abîme circulaire (« Méphisto en est issu et Faust y est promis »⁴). Trope fondamental, la mise en abyme permet non seulement de

-
2. Michel Corvin, *Julien Torma : essai d'interprétation d'une mystification littéraire*, thèse complémentaire pour le doctorat ès-lettres, faculté des Lettres de l'université de Paris, [1967 ?], p. 26. Publié en 1972 chez Nizet.
 3. Jean-Jacques Lefrère, Michel Pierssens, *Les Mystifications littéraires : Calixte Beyala, Francis Blanche, Jean-Baptiste Botul, Claire Chazal, Mitrophan Crapoussin, Régine Deforges, abbé Domenech, Michel Leiris, Antoine de Livron, Paul Masson, Myriam Messter, Edgar Poe, Rabelais, Arthur Rimbaud, Julien Torma, Touchatout, Voltaire, Benjamin Wikimorsk, etc. : quatrième colloque des Invalides, 1^{er} décembre 2000*, Tusson, Du Lérot, 2001.
 4. Michel Corvin, « Mise en scène et mise en abyme dans trois réalisations de *Faust* : Grüber, Vitez, Benoin », in *Goethe et les arts du spectacle : actes du colloque de Francfort*, 1982, textes réunis par Michel Corvin, numéro spécial d'*Organon*, 1985, Bron, CERTC [Centre d'études et de recherches théâtrales et cinématographiques], 1986, p. 297.

AVERTISSEMENT

Cet ouvrage prend la suite de *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain*, paru chez le même éditeur en 2015. Le support d'exemples et de références, sélectionnés pour illustrer l'exposé, est sensiblement le même en ce qui concerne les auteurs analysés, mais différent pour les pièces envisagées. Dans *La Lecture...*, il s'agissait de débroussailler le terrain : comment procéder en face d'un texte qui déroute, effraie, rebute... tout en séduisant. Il va de soi que mon propos n'est pas de choisir, comme par un fait exprès, des textes illisibles et de prendre plaisir à l'obscurité, mais de m'attaquer à des œuvres que des voix autorisées, fussent-elles peu nombreuses (metteurs en scène, comédiens, critiques) considèrent comme étant parmi les plus riches des trente dernières années. *La Lecture...* visait à permettre, pour une pièce, d'autres démarches que celle de la lecture linéaire et d'autres points de vue surplombants que ceux de l'intrigue, des personnages et de leur psychologie : ce sont tous les possibles dramaturgiques qui requéraient mon attention.

Au bout du compte, tout le monde peut y trouver profit : l'auteur, qui se verra vraiment pris au sérieux, dans des dimensions qui dépassent celles de la seule dramaturgie ; le metteur en scène éventuel, qui constatera que son travail est pris en considération comme une étape essentielle vers ce qui aboutira soit à la critique des journaux et des revues, soit à la seule interprétation, après lecture ou assistance au spectacle, d'un individu vraiment amateur de théâtre, dans ce qu'il a de plus précieux : son ouverture indéfinie au sens.

INTRODUCTION

EST-ON SÛR DE BIEN VOIR ?

Au théâtre, on y va avec son corps ; et l'on s'assoit à l'endroit que votre billet vous a assigné. Avec la (mal)chance, dans un de ces respectables et somptueux théâtres dits à l'italienne, d'être trop à gauche ou à droite et donc de perdre la partie jardin ou cour du plateau, d'être placé derrière une carrure ou une crinière qui vous obstrue la moitié de la scène, si vous êtes à l'orchestre ; si vous êtes dans les hauteurs, de jouir en plus d'un poteau (eh! oui, c'est le cas au Théâtre des Champs-Élysées) qui vous bouche la vue, condamné même à ne rien voir du tout comme c'est spécifié (« place sans visibilité ») sur les moins chers (relativement) des billets de théâtre, à Bayreuth!

Bien voir, être bien assis, bien entendre, trois conditions élémentaires mais rarement réunies dans les théâtres traditionnels ; conditions pourtant nécessaires à la bonne installation de l'autre partie de vous-même qui vous accompagne ce soir-là : votre partie mentale, ce réservoir d'intelligence et de sensibilité, eaux dormantes dont les fluides se mettent à circuler, animées par les flux de tension et d'attention que le bon spectateur apporte avec lui. Il n'est pas si simple de s'arracher à soi-même pendant quelques heures, de passer brutalement des bruits confus de la ville au silence tendu d'un lieu protégé, de l'obscurité des rues aux lumières d'un lieu factice, de la grisaille de la vie ordinaire aux fastes (éventuels) du décor et des costumes. Aller au théâtre, c'est changer de monde, et de cet arrachement, les auteurs ont conscience depuis toujours : ils acclimatent progressivement le nouveau venu et l'accueillent dans leur univers avec des prologues ou des scènes d'information propres à faire entrer l'auditeur/voyeur dans le jeu de ceux qui, sur le plateau, l'attendent en faisant semblant de l'ignorer.

Ensuite, il n'y a plus, si la pièce est « bien faite », selon les canons de l'esthétique classique, qu'à suivre le fil que déroulent les acteurs, ces

«personnages en action»¹ : la bobine du sens se dévide, vite ou lentement, à rythme régulier ou saccadé, mais toujours prudemment corrélé au rythme d'intellection et de déclenchement des affects dont est doté chaque spectateur. Si les deux parallèles de l'émission et de la réception cheminent d'un même pas, tout est bien, et le spectateur se sent conforté dans ses facultés de compréhension et d'émotion ; à la fin, il n'a qu'un pas de côté à faire pour sauter d'un parallèle à l'autre et retrouver son polygone naturel de sustentation, son équilibre antérieur enrichi de quelques apports d'humanité souffrante ou heureuse, de lui encore inconnus. Parfois cependant, même en face d'œuvres classiques (pensez à Marivaux), les deux parallèles n'avancent pas à la même vitesse et il suffit de peu (emberlificotage du langage, byzantinisme de l'analyse) pour que le spectateur prenne du retard sur le spectacle et décroche. Heureusement, il y a des moments de «rattrapage» à base de redondance, où le moteur de l'action semble ralentir ou tourner à vide tout exprès pour permettre aux lambins de revenir à hauteur de la locomotive.

Mais ce n'est pas toujours le cas ; il est admis de nos jours que l'auteur de théâtre ne se soucie ni de son spectateur ni de son lecteur éventuel : l'œuvre risque alors d'échapper à la prise immédiate du récepteur non pas tant parce que l'auteur ne cherche plus à accorder son tempo d'écriture au tempo de l'écoute ou de la lecture, mais parce que le déploiement progressif et explicite du sens (comme direction et comme signification) n'est plus la première exigence du théâtre contemporain. Le sens est considéré comme un *hors-d'œuvre*, au sens propre de l'expression, comme un élément extrinsèque à l'œuvre, une sorte de filigrane visible seulement sous certains angles, déposé dans la pâte de la pièce sans en constituer aucunement l'essentiel, fait, lui, d'immanence sensorielle entrelaçant tous les fils que le spectacle met à la disposition du spectateur, y compris, mais non nécessairement, les fils du sens.

Poser à une œuvre la question de son sens est une naïveté renvoyant aux temps anciens, ou relève du moins d'un réflexe prématuré si c'est la première exigence du spectateur à l'égard d'une pièce d'aujourd'hui. Dans une recette culinaire, la pâte réalisée avec des ingrédients multiples les rend indissociables à première vue ; seule une bouche experte saurait décomposer le tout en chacune de ses parties, pour une excitation sans

1. Selon la définition maintes fois répétée par Aristote dans sa *Poétique*.

doute plus raffinée du palais mais nullement indispensable au plaisir gustatif. De même au théâtre, avec cette difficulté supplémentaire que le sens n'est pas une abstraction conceptuelle, un élément isolable, mais une émanation de tout ce dont l'œuvre est composée. Aussi poser de but en blanc à certaines pièces du théâtre contemporain la question du sens ne saurait-il obtenir que des réponses biaisées : sans être indiscernable, le sens est indissociable de l'œuvre entière, diffus. La matière du spectacle lui colle à la peau, pourrait-on dire, ce qui rend souvent le filtre du sens sinon inopérant, du moins aléatoire, risqué. Il est pour le critique le résultat d'une quête et d'une enquête et, comme tel, subjectif et indéfini. C'est dans cette perspective que Henry James a écrit sa nouvelle *L'Image dans le tapis*² : elle soulève sur le mode ironique les problèmes de l'interprétation et pousse le questionnement à son extrême puisqu'elle aboutit à la conclusion qu'il n'y a pas d'autre motif (dessin et dessein) secret dans la trame d'un texte littéraire que le fait même de croire (et faire croire) qu'il y a un secret. Henry James laisse donc entendre que la recherche est sans fin ; mieux, qu'elle est vaine. Elle consiste à « traquer les arabesques de l'image dans le tapis et de la reproduire avec chacune de ses nuances »³. Cette figure centrale, ce motif fuyant qui fait tenir l'œuvre en dépit de toute apparence ont été révélés par le travail de thèse de Céline Hersant à qui j'emprunte le titre de cet essai (« Recyclage et fabrique continue du texte : Valère Novarina, Noëlle Renaude, Daniel Lemahieu », soutenue en 2006 à la Sorbonne-Nouvelle-Paris-III, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac⁴).

Cela correspond bien à l'expérience, réelle et non métaphorique, que l'on peut faire en regardant un tapis d'Orient. Il vous est certainement arrivé, enfant, de rester longuement en contemplation devant les volutes et dessins compliqués, non figuratifs, répétés symétriquement, intrigants et mystérieux, qui ornaient les tapis d'Orient de votre famille. Dans une sorte de fascination inquiète, l'enfant, répondant spontanément au test de Rorschach, finit par voir émaner du tapis des formes grotesques ou monstrueuses vaguement suggérées, mais d'autant plus présentes

2. Henry James, *L'Image dans le tapis* (titre original : *The Figure in the Carpet*, 1896), Paris, Critérion, 1991.

3. *Ibid.*, p. 71.

4. Voir aussi Céline Hersant, « Le motif dans le tapis », in *L'Atelier de Valère Novarina, recyclage et fabrique continue du texte*, Paris, Garnier, 2015.

Depuis trente ans, l'écriture théâtrale contemporaine connaît d'importantes mutations. Les auteurs expérimentent de nouvelles formes et n'accordent plus la même importance au « déploiement progressif et explicite du sens ». Ils mettent tout en œuvre pour que leurs pièces résistent à la lecture, au jeu et à l'analyse, afin de déconcerter et d'intéresser les lecteurs qui prennent risque et plaisir au contact du théâtre contemporain.

Par une verve réjouissante dans l'analyse, l'universitaire Michel Corvin, disparu en août 2015, propose dans ce dernier essai des hypothèses de lecture à destination des étudiants et des professeurs de théâtre et de littérature, comme des praticiens du plateau. Il s'attache à sonder les plus grandes œuvres théâtrales de la seconde moitié du xx^e siècle et du début du xxi^e, en ne s'interdisant pas le contrepoint d'époques plus anciennes. Mieux, il vise à comprendre comment les auteurs jouent avec leurs lecteurs. Après s'être intéressé aux formes du théâtre contemporain dans *La Lecture innombrable des textes du théâtre contemporain* (Éditions Théâtrales, 2015), il s'attelle donc à débusquer le sens, cette « image tissée en fils quasi invisibles », qui permet à l'ensemble de l'œuvre de tenir debout et nous emmène au-delà du sens obvie des pièces contemporaines.

Édition établie avec la collaboration de Céline Hersant, docteur en études théâtrales et responsable de la théâtrothèque Gaston-Baty de l'université Paris-3 – Sorbonne-Nouvelle.

Préface et bibliographie par Céline Hersant.

Avec le soutien du



24,90 € • ISBN : 978-2-84260-724-1
www.editionstheatrales.fr

le motif dans le tapis

Ambiguïté et suspension
du sens dans le théâtre
contemporain



9 782842 607241