



HAL
open science

**Le corps-écran, un enjeu du théâtre épique :
considérations à partir de Cloud Nine, de Caryl
Churchill et des Nègres, de Jean Genet**

Agathe Torti Alcayaga

► **To cite this version:**

Agathe Torti Alcayaga. Le corps-écran, un enjeu du théâtre épique : considérations à partir de Cloud Nine, de Caryl Churchill et des Nègres, de Jean Genet. Coup de théâtre, 2009, Rythmes du corps, 23, Pp. 77-86. hal-04160651

HAL Id: hal-04160651

<https://sorbonne-paris-nord.hal.science/hal-04160651>

Submitted on 25 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NoDerivatives 4.0 International License

Titre : *Le corps-écran, un enjeu du théâtre épique : considérations à partir de Cloud Nine, de Caryl Churchill et des Nègres, de Jean Genet*

Auteur : Agathe Torti Alcaayaga (CRIDAF – RADAC). IdRef : 160528305.

Publié dans : Coup de Théâtre N°23, *Rythmes du Corps*, Jean-Pierre Simard et Agathe Torti Alcaayaga eds., octobre 2009, pp. 77-86.

Dans un ouvrage aussi érudit qu'émouvant, la philosophe Stéphanie Katz démontre que dans l'éventail des productions culturelles du champ pictural et visuel deux types d'images particuliers rendent compte de deux facettes de l'attitude humaine face au monde. Les images du premier type cherchent à offrir une représentation mimétique du réel, à le copier. Au contraire, les images du second type se signalent elles-mêmes en tant qu'images, mettant ainsi l'accent sur leur artificialité, leur caractère construit, c'est-à-dire, au fond, sur leur incapacité à redoubler le réel. Cette incapacité, cette béance, manifeste donc, dans le même temps, l'au-delà de la représentation figurative. Pour le dire avec Stéphanie Katz, ces images-là : « imposent un travail d'interprétation, ... [appelant] la construction du regard motivée par un effet de distance. » (Katz, 2004, p.17) Cette attitude, qui consiste à refuser l'illusion mimétique au profit d'une représentation assumée comme artificielle, donc incomplète, donc à compléter, caractérise, dans le champ du théâtre, les moyens privilégiés par la démarche « épique », démarche dont la finalité est de maintenir un lien critique entre l'Homme et la Cité, d'amener le spectateur à considérer le monde comme transformable ... et, peut-être, à le transformer.

Pour en venir au sujet qui nous réunit, un « écran » ne peut servir de support qu'au second type d'images. En effet, par sa double nature montrante et occultante à la fois, il constitue le point d'articulation entre une représentation et le creux, l'envers, la coulisse de cette représentation. Il est le site où ce qui est montré et ce qui est caché se trouvent en inépuisable résonance, à la manière de ces objets en mouvement perpétuel parce que placés entre deux aimants dont les pôles, tour à tour, s'attirent et se repoussent. Au théâtre, la mise en résonance de la dialectique montré/caché est opératoire. Par elle se manifeste la profondeur de ce qui se trouve présenté sur la scène. Ceci vaut tout particulièrement pour la démarche épique, puisque, quel qu'en soit le sujet de premier plan, le fond, le socle thématique de toute pièce qui en procède est l'éveil de la lucidité au caractère totalitaire d'une idéologie dominante qui prétendrait justifier un état de fait économique, social, politique, culturel.

Afin de centrer ma réflexion sur le corps – puisque c'est du corps qu'il s'agit ici – j'ai choisi d'examiner deux pièces-laboratoire écrites des deux côtés de la Manche, dans lesquelles les questions que pose le « corps-écran » à la démarche épique apparaissent, me semble-t-il, avec une certaine clarté. En premier lieu – bien qu'aucune de ces œuvres ne soit stricto sensu une pièce sur la colonisation - *Cloud Nine*, de Caryl Churchill, et *Les Nègres*, de Jean Genet, présentent une thématique coloniale. Le fond situationnel signifiant de la présence occidentale sur le continent africain offre une visibilité chromatique à la problématique du corps utilisé comme écran, puisqu'elle peut s'y lire comme les rapports entre un derme blanc et un derme noir. En deuxième lieu, l'engagement de ces deux dramaturges à ébranler les fondements de la société occidentale n'est plus à démontrer. En revanche, leur critique de ces fondements s'exprime à travers des stratégies esthétiques situées aux antipodes l'une de l'autre. Dans ces œuvres, deux points d'entrée distincts s'ouvrent entre le spectateur et le spectacle, entre le théâtre et la Cité – points d'entrée différents, mais passant tous deux par le corps de l'acteur.

Cloud 9 : le corps syntaxique

Dans *Cloud Nine*, dont le premier acte se situe dans une colonie africaine de la Couronne britannique au XIXe siècle, c'est dans le corps pigmenté et surtout dans le corps sexué – et même sexualisé –, que se donne à voir la structure économique d'où procède la façon dont les individus se perçoivent eux-mêmes. Il est en effet indiqué que les personnages doivent être joués par des acteurs les incarnant tels qu'ils se voient, et non tels qu'ils sont réellement. Or, on se voit tel que la société vous représente. Clive, l'administrateur colonial blanc à l'aune duquel se perçoivent tous les autres, sera donc joué par un acteur blanc. Mais :

Betty, la femme de Clive, est jouée par un homme, parce qu'elle veut être ce que les hommes veulent qu'elle soit. Et pareillement, Joshua, le serviteur Noir, est joué par un acteur Blanc parce qu'il veut être ce que les Blancs veulent qu'il soit. Betty n'a pas de valeur à ses propres yeux en tant que femme, pas plus que Joshua ne s'accorde de valeur à ses propres yeux en tant que Noir. Edward, le fils de Clive, est joué par une femme ... [afin de souligner] la façon dont Clive essaye de lui imposer un comportement masculin traditionnel.

Ajoutons au portrait de famille que Victoria, la fille de Clive, puisqu'elle combine la double tare d'être femelle et d'être enfant, est jouée ... par une poupée.

Corps blanc, viril, hétérosexuel : cet estampage de l'idéologie dominante occulte, expulse hors du champ du visible deux constituants fondamentaux de l'individualité, dont le second est la conséquence du premier : le désir et le besoin de dignité. Le désir, c'est la signature protéiforme, individuelle, inattendue, inclassable, immaîtrisable de chacun. C'est la force libidinale qui s'oppose à toute récupération idéologique, celle contre qui, inmanquablement, vient se heurter le calibrage de toute idéologie. Écrite en collaboration avec la compagnie Joint Stock, aux préoccupations féministes marquées, *Cloud Nine* présente délibérément le colonialisme comme une exacerbation de l'idéologie phallo-centriste propre à une société fondée sur la famille comme unité de préservation du capital. Il est intéressant de remarquer que, dans sa préface, Caryl Churchill se réfère explicitement à Jean Genet lorsqu'elle évoque « ... le parallèle entre l'oppression coloniale et l'oppression sexuelle, celle que Genet appelle « la mentalité coloniale, ou féminine, de la répression intériorisée ». » Les conséquences s'en font évidemment sentir sur l'acceptation de soi en tant qu'être désirant. Le premier acte de la pièce sera donc ponctué des réprimandes violentes que subit Edward chaque fois qu'on le surprend à jouer avec la poupée de sa petite sœur.

BETTY : Aucun de tes camarades d'école ne doit jamais savoir que tu aimes les poupées. Jamais jamais. Personne ne te parlera plus, on ne voudra pas de toi dans l'équipe de cricket, tu ne grandiras pas pour devenir un homme comme ton papa. ... Betty enlève la poupée, [le] gifle.

L'homosexualité de Harry n'est pas traitée avec plus de complaisance, malgré la scène hilarante lors de laquelle elle est révélée.

CLIVE : Seigneur, Harry, comme c'est dégoûtant. ... Je me sens pollué. ... Rome a chu, Harry. Ce péché peut détruire un empire. ... Cet amollissement féminin est contagieux.

HARRY : Où irai-je, sinon dans la jungle pour me cacher.

CLIVE : Vous ne faites pas ça avec les indigènes tout de même ? Mon Dieu, quelle trahison contre la reine. ... On donnera votre nom à des cours d'eau, c'est impensable.

L'homosexualité d'Ellen ne rencontre pas de meilleur traitement bien que – puisqu'elle émane d'une femme – la réprobation en soit manifestée différemment, à savoir sur le mode angoissant du dialogue de sourd. Aussi clair que soit son discours, il ne peut littéralement pas être entendu :

ELLEN: Betty. ... Quand Edward partira pour le collège, faudra t-il que je m'en aille ?

BETTY: Ne vous tracassez pas, Ellen chérie, vous trouverez une autre place. Je vous donnerai d'excellentes références.

ELLEN: Je ne veux pas d'une autre place, Betty. Je veux rester avec vous toujours.

BETTY: Si vous rentrez en Angleterre, vous pourriez vous marier, Ellen. Vous êtes très jolie, vous ne devriez pas désespérer de trouver un mari.

ELLEN: Ce n'est pas un mari que je veux. C'est vous.

BETTY: Des enfants bien à vous, Ellen, songez-y.

ELLEN: Je ne veux pas d'enfants. Je n'aime pas les enfants. Je veux seulement être seule avec vous [Betty], chanter pour vous et vous embrasser, parce que je vous aime [Betty].

BETTY: Je vous aime aussi, [Ellen]. Mais les femmes ont des devoirs comme les soldats. Vous devez être mère si vous le pouvez.

ELLEN: Betty, Betty, je vous aime tant. Je veux rester près de vous pour toujours, mon amour pour vous est éternel, plus fort que la mort. Plutôt mourir que de vous quitter, Betty.

BETTY: ... Vous n'éprouvez pas ce que vous croyez éprouver. C'est la solitude qui règne ici, et le climat qui est très troublant.

Les sentiments de Betty à l'égard de Harry, le désir d'indépendance de Mrs Saunders ne sont pas plus écoutés ni entendus. Outre qu'ils émanent de ces citoyens de seconde classe que sont les femmes, ils n'entrent pas dans le schéma culturel dominant où les épouses ne désirent que leurs époux et où les veuves n'aspirent qu'à se replacer sous la protection d'un mari.

C'est bel et bien l'envers de cet écran qui s'exprime dans le deuxième acte. Ce dernier se situe en 1979. Un siècle s'est écoulé, mais pour les personnages seulement vingt-cinq années. Nous les retrouvons donc grandis, vieillis, et changés, dans un monde qui lui aussi a changé. Afin de marquer cette évolution, Caryl Churchill utilise ce même moyen du corps-écran. En effet, elle spécifie que les acteurs doivent prendre en charge plusieurs personnages répartis sur les deux actes de la pièce. Il s'agit là d'utiliser l'acteur en tant que matériau afin de l'intégrer à l'économie sémiotique de la pièce, puisque c'est la matérialité brute de son corps qui figurera le changement qui s'opère dans l'individu lorsque l'idéologie dominante se modifie.

En l'occurrence, le changement est positif. Désir et dignité finissent par se réconcilier. Bien que l'ancienne culture impériale se fasse encore sentir à travers le soldat qui laisse sa vie en Irlande du Nord, et à travers sa nièce, petite fille aux jeux guerriers interprétée par un acteur masculin, les personnages retrouvent leur

identité profonde. Betty et Victoria seront donc enfin jouées par des femmes, et Edward par un homme. De plus, l'actrice qui jouait les deux rôles de Mrs Saunders (la femme indépendante) et d'Ellen (la femme homosexuelle) jouera Lin, à qui ces deux caractéristiques s'appliquent. Enfin, l'acteur qui jouait Joshua le « sauvage » jouera Gerry le gay jouisseur, hédoniste en rupture avec toute morale de couple – « sauvage » lui aussi, mais cette fois, par choix et sans dévalorisation culpabilisatrice.

Cette répartition particulière des rôles sur les deux actes est celle que l'auteure, de son propre aveu, préfère. Mais Caryl Churchill ne s'oppose nullement à ce que d'autres schémas soient adoptés par les metteurs en scène : « ... n'importe quel doublage des rôles semble produire des résonances intéressantes entre les deux actes. » Ce qui importe dans cette œuvre, au-delà même du message évident qu'elle délivre, c'est que le corps de l'acteur puisse déployer ses potentialités syntaxiques, et s'inscrire et se lire comme un mot dans une phrase. L'effet d'étrangeté provenant de l'écart entre les temporalités diégétique, historique et spectaculaire, ainsi que du décalage suivi du recentrage entre le sexe et la couleur de peau des personnages et ceux des acteurs qui leur prêtent corps, induit, chez le spectateur, une compréhension intellectuelle parfaitement claire de l'argument développé.

Les Nègres : le corps paradoxal

Dans *Les Nègres*, le corps aussi, est un écran. La pièce met en scène une cérémonie par laquelle sept personnages Noirs exorcisent leur condition de colonisés en rejouant, autour de son propre cercueil, la mise à mort d'une Blanche arbitrairement choisie pour être assassinée. Cette cérémonie est donnée pour un public de Blancs symboliques (la Reine, le Gouverneur, le Juge, le Missionnaire et le Valet), joués par d'autres Noirs masqués. Ici, c'est sur le corps ostensiblement construit par l'intermédiaire du masque, du costume, de la voix et de la gestuelle que Jean Genet projette la vision de soi-même et des autres imposée par l'idéologie dominante. Cette vision apparaît alors à gros traits caricaturaux. (« Le grotesque dominera ») (Genet, 2005, p10) Les masques figurant les personnages Blancs, par leur couleur, leur texture et leur caractère hiératique, se démarquent totalement – ontologiquement, oserai-je dire – du visage des Noirs qui leur donnent la réplique, celui-ci juste occasionnellement maculé d'un peu de cirage. De même pour les costumes : les vêtements des Blancs (« robe superbe », « hermine au manteau à traîne », « uniforme sublime » ... etc.), rehaussée d'accessoires symboliques du pouvoir (« couronne royale », « sceptre », « croix pectorale ») (Genet, 2005, p20), etc. sont magnifiques. C'est par la co-substantialité du costume et de celui qui le porte que Jean Genet ironise sur le fondement de la domination Blanche sur le continent Noir : lorsque la victime expiatoire accouche (car, même morte, elle accouche !), elle donne naissance à cinq poupées, miniatures des personnages de la Cour. « J'arrive au monde ! Botté, décoré ... » (Genet, 2005, p77) s'écrie le personnage qui joue le Gouverneur, suggérant ainsi que son pouvoir politique est un héritage naturel, du même ordre que celui de la couleur de sa peau. En regard, les Noirs endimanchés, que l'on dirait déguisés, sont ridicules. Tous sauf un sont en frac, cravate blanche, chaussures jaunes. « Les toilettes des dames – robes du soir très pailletées – évoquent de fausses élégances, le plus grand mauvais goût. » (Genet, 2005, p20) Les voix également, sont exagérées : le rire de la Cour est « très aigu, mais très bien orchestré. À ce rire, répond un même rire, mais plus aigu encore, des Nègres... ». (Genet, 2005, p23) Enfin, l'attitude physique est également signifiante. Il arrive par exemple aux Noirs de trembler de tout leur corps, alors que les Blancs ne se départissent jamais de leur superbe. Blancheur, autorité, force virile, caution du Ciel, de la nature, les colons sont soumis à une féroce critique qui les montre pillant l'Afrique avec cynisme :

LE VALET : ... Hévés 4 500.

Toute la Cour fait la grimace.

LE GOUVERNEUR : L'or ?

LE VALET : Oubangui Oriental 1 580. Saint-Elie-à-Dieu-Vat 1 050. Macupia 2 002. M'Zaita 20 008.

Toute la cour se frotte les mains.

(Genet, 2005, p32)

Dans un contexte pourvu de notations aussi fortes, on ne s'étonnera pas qu'aucune expression de la dignité des Noirs ne se trouve ouvertement représentée, même à minima. La mise en scène qu'ils orchestrent de leur propre condition les montre traités avec abjection, mais les montre également pactisant avec cette abjection. « Couchez-vous. Vous approcherez sur le ventre », leur dit le Juge. « Si vous le permettez, nous vous entendrons accroupis », marchande Archibald. (Genet, 2005, p98) Plus encore : la démarche même de cette mise en scène révèle l'intériorisation de leur propre oppression relevée par Caryl Churchill. En effet, entre cruauté et niâiserie (le sous-titre de la pièce est « clownerie ») les Noirs se comportent comme des êtres veules, revanchards, et pour tout dire, infantiles. « ARCHIBALD : ... nous avons donc tué une Blanche. Elle est là. (Il montre le catafalque.) Seuls nous étions capables de le faire comme nous l'avons fait, sauvagement. » (Genet, 2005, pp27-28) Les opprimés, contaminés par leurs oppresseurs, sont aussi lamentables que ces derniers. Il n'y a d'espoir nulle part.

... Sauf dans le théâtre, peut-être. Car rien de tout ceci n'est à prendre au pied de la lettre ! Juste avant la fin de la pièce, un coup de théâtre révélera que le rituel infantile et cruel était en fait une pure mascarade, dans laquelle le corps caricaturant les valeurs de l'idéologie dominante était bien un écran – mais un écran de fumée, derrière lequel les Noirs exécutaient un « collabo » coupable de trahison dans la lutte contre les Blancs. La fausse cérémonie était un leurre destiné à détourner l'attention du spectateur. Un leurre, et une arme aussi, car si le public ne s'est pas aperçu que la caricature sonnait faux, c'est bien qu'elle était conforme à son attente. La Cour Blanche était donc caricaturée de la façon dont un regard blanc s'attend à ce qu'elle le soit de la part de Noirs. De même, les Noirs donnant réplique à la Cour s'auto-caricaturaient, conformant leur attitude à l'attente, même inconsciente, d'un regard blanc. Les « Nègres », le public blanc découvre au bout du compte que c'est lui qui les fabrique.

La dignité des Noirs n'avait jamais, en fait, cessée d'être présente, mais elle l'était à l'insu du spectateur, dans la différence des niveaux de jeu (jeu des Nègres, jeu des Noirs jouant les Nègres, jeu des acteurs Noirs jouant des Noirs jouant les Nègres), c'est-à-dire dans l'acte d'interprétation (au sens où l'on « interprète un rôle »), et dans l'engagement qu'il suppose – en un mot : camouflée dans l'acte même de théâtre. Le corps, lui, commun à l'acteur, au Noir, et au Nègre, faisait office, par sa transversalité, de trompe-l'œil : « Les Blancs, c'est bien connu, distinguent difficilement un Nègre d'un Nègre » (Genet, 2005, p61). De discrets indices en laissaient pourtant deviner la véritable nature, notamment l'exigence que : « Chaque acteur ... [soit] un Noir masqué dont le masque est un visage de Blanc posé de telle façon qu'on voie une large bande noire autour, et même les cheveux crépus ». (Genet, 2005, p20) Le contraste entre la vraie peau de l'acteur et le carton blanc du masque, opérant la mise en abîme révélée à la fin, mettait en résonance dès le départ la dialectique du montré et du caché. Le spectateur qui ne s'en aperçoit pas se découvre, à la fin, porteur, à son insu ou non, de cette idéologie raciste dont il se croyait libre.

L'hyper-construction du corps dans *Les Nègres* a donc pour fonction d'établir un premier niveau de lecture semblable à celui qu'utilise Caryl Churchill dans le premier acte de *Cloud Nine* : elle fait ressortir, par un procédé d'étrangeté, le caractère totalitaire de l'idéologie dominante renvoyant hors-scène la dignité des opprimés. Mais là où Caryl Churchill choisit de présenter un certain degré de résolution dans le deuxième acte de sa pièce, puis, finalement, de laisser le spectateur libre face aux conclusions qu'il en tire, Jean Genet vise la jugulaire. La fausse cérémonie du sacrifice de la Blanche, ce faux écran (ou plutôt cet « écran d'un

écran ») est en revanche un vrai miroir, par lequel il aveugle le spectateur Blanc, l'invitant à se contempler dans le reflet de sa bonne conscience, puis le force à reconnaître qu'il est lui-même vecteur d'idéologie, lui remettant ainsi entre les mains sa responsabilité existentielle, et pour finir, le déstabilisant en implantant en lui l'image, l'idée, le fantôme de la Révolte qui travaille hors de son champ de vision. Car la justice n'a que faire de la bonne conscience. Elle réclame du « ... sang vivant, chaud, souple, fumant, [du] sang qui saigne ». (Genet, 2005, p84) La Révolte est un ferment. Celui-ci n'a pas de corps, pas plus que de couleur. (D'ailleurs, en préface, Genet pose malicieusement la question : « Un Noir ... c'est de quelle couleur ? ») (Genet, 2005, p15) Cette absence de corps est séminale : par elle la dynamique de la Révolte, transcendant la dialectique du montré/caché peut venir fertiliser ou infecter « comme la peste » l'esprit de celui qui assiste à la représentation.

Dans les deux œuvres évoquées, remplacer la matérialité vivante du corps de l'acteur par celle, inerte, de marionnettes par exemple, aurait pour effet d'inactiver la représentation. Le matériau « corps » se révèle indispensable, et assez souple pour accommoder aussi bien une dramaturgie « énonciative » qu'une dramaturgie de l'action directe – démarches esthétiques opposées, mais néanmoins rapprochées par la nécessité (vitale ?) de faire la part entre ce qui provient réellement de l'individualité humaine et les déterminations sociales, économiques, politiques, qui usurpent cet espace intime.

Dans le chaos de l'ère post-brechtienne dont, au vu des expériences formelles vides de sens ou de dessein qui prolifèrent sur la scène contemporaine, nous ne semblons pas encore sortis, je voudrais conclure en émettant une hypothèse. Si la dramaturgie du dévoilement a toujours été plus ou moins réductible à celle de la distanciation, peut-être assistons-nous aujourd'hui à l'avènement du corps comme l'un des instruments de mesure de l'authenticité d'un spectacle épique. En effet, il est notable que les dramaturges contemporains s'éloignent désormais de la démarche principalement intellectuelle qui fut celle de Brecht, et dont ils commencent même à théoriser les limites (limites qui furent pressenties par Genet dès 1958 !). Cet éloignement se vérifie chez Bond, qui base désormais l'écriture de ses pièces sur le fonctionnement de « l'imagination » et sur l'empathie qu'elle suppose, chez Churchill, utilisant à présent la matière des mots pour gripper la machinerie du tragique incarnée par les corps malmenés, chez Barker, chez Muller, préférant un signe opaque et émotionnellement déstabilisant à ce qu'ils considèrent comme le diktat d'une énonciation quelle qu'elle soit, ainsi que dans les dramaturgies moins écrites, pour qui une œuvre est synonyme d'une représentation, et qui nivellent tous les systèmes sémiotiques du théâtre - je pense ici en particulier au Théâtre du Soleil, voire à Pippo Delbono. Toutes ces œuvres de valeur font appel à un certain degré d'adhésion émotionnelle autrefois taxée d'anathème et dont le corps sert de support.

L'avenir dira si le retrait du conceptuel au profit de l'éprouvé aura été un rééquilibrage bénéfique dans l'histoire du théâtre ou un retour à la philosophie d'impuissance qui sous-tendait la « pièce bien faite » avant Brecht. Pour le moment, acceptons de faire confiance à ce support de vie qui nous réunit tous, pour toutes les aventures scéniques à venir.

BIBLIOGRAPHIE

Churchill, Caryl : *Cloud Nine*, (London, Methuen, 1979).

Édition utilisée : *Churchill, Plays: One*, (London, Methuen, 1985), abrégé. : (Churchill, 1985).

Version française : *Septième ciel* (Paris, L'Arche, 1992), traduction de Jean-Pierre Carasso, abrégé. : (Churchill, 1992).

Genet, Jean : *Les Nègres*, (Paris, L'Arbalète, 1958). Version utilisée : édition de Michel Corvin, (Paris, Gallimard, Folio Théâtre, 2005), abrégé. : (Genet, 2005).

Artaud, Antonin : *Le Théâtre et son double*, (Paris, Gallimard, 1938).

Barker, Howard : *Arguments for the Theatre*, (Manchester, Manchester University Press, 1997).

Bond, Edward : *La Trame cachée*, (Paris, L'Arche, 2003).

Brecht, Bertold : *Petit Organon pour le théâtre* (Paris, L'Arche, 1963).

Delbono, Pippo : *Le corps de l'acteur*, (Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2004).

Katz, Stéphanie : *L'Écran, de l'icône au virtuel* (Paris, L'Harmattan, 2004), abrégé. : (Katz, 2004).