

PLAIDOYER POUR UNE RAISON NOUVELLE

Núria Santamaria i Roig, collaboration à la traduction Anne Wibo

L'Harmattan | « Études théâtrales »

2009/3 N° 46 | pages 78 à 85

ISSN 0778-8738

ISBN 9782930416304

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2009-3-page-78.htm>

Pour citer cet article :

Núria Santamaria i Roig, « Plaidoyer pour une raison nouvelle », *Études théâtrales*
2009/3 (N° 46), p. 78-85.

Distribution électronique Cairn.info pour L'Harmattan.

© L'Harmattan. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Núria Santamaria i Roig

Plaidoyer pour une raison nouvelle

«**C**OMME LIEU DE PENSÉE, le théâtre permet-il d'affronter les crises de la raison ? », question surprenante, accablante. Certains arguments d'ordre intrinsèque et d'ordre conjoncturel peuvent faire passer l'interrogation pour rhétorique, voire fallacieuse. D'ordre intrinsèque d'abord. Comme toute forme d'art, le théâtre est édifié sur des conventions circonscrites à un espace et à un temps particuliers et à des règles qui n'ont pas grand-chose à voir avec la logique ordinaire. Nous avons depuis longtemps cessé d'attendre que l'art soit « raisonnable » dans le sens le plus vulgaire du terme. Toutes les théories sur la distinctivité de la connaissance artistique et toutes les mystifications sur l'excentricité des artistes, accumulées depuis le Romantisme, ont alimenté notre foi dans la vertu des arts à défier les convictions et les inerties perceptives. Sous cet angle, il semble inexorable que le théâtre fonctionne, de manière intrinsèque, comme un contrepoint au domaine du rationnel. Des arguments d'ordre conjoncturel ensuite. Il est clair que nous venons d'un siècle au cours duquel l'emprise de la Raison a été sévère, continue et convaincante. Mais la conjoncture a désormais favorisé, promu et vulgarisé ce qui contribue à renverser les vieux schémas rationalistes.

D'autre part, la combinaison du singulier et du pluriel est assez déconcertante : on parle de *théâtre*, de *lieu de pensée* et de *raison* au singulier, alors que les *crises* se transforment en armée grâce à l'emploi du pluriel. La multiplicité des crises est indéniable, mais il ne faut pas non plus oublier – là réside la complexité glissante et intimidante de la question – que les

Núria Santamaria i Roig
Docteur en Philologie de l'Universitat Autònoma de Barcelone, ses recherches portent sur la littérature catalane des années vingt et trente et le théâtre catalan contemporain. Elle a publié plusieurs études sur des auteurs dramatiques contemporains, tels Joan Brossa, Josep M. Benet i Jornet, Manuel Molins ou Jordi Galceran. Critique théâtrale pour le magazine

L'Avenc, elle a aussi coordonné avec Marina Gustà le livre collectif *La Literatura catalana des d'una perspectiva europea* (2007), traduit en anglais et en espagnol. Elle est professeur à l'Universitat Autònoma de Barcelone et est coordonatrice principale du Master officiel interuniversitaire d'études théâtrales (MOIET), organisé par son université, l'Institut del Teatre et l'Universitat Pompeu Fabra de Barcelone.

théâtres, les pensées et les raisons sont des notions historiques, variables et, dans l'Europe d'aujourd'hui, polycéphales.

Enfin, l'axiome qui précède la question – *le théâtre comme lieu de pensée* – est en fait une aspiration réductionniste. Je citerai deux exemples catalans pour expliquer ce à quoi je me réfère. Le début de la saison théâtrale à Barcelone a été caractérisé par une augmentation insolite du nombre de spectacles musicaux, une hausse qui rejoint avec un peu de retard celle que d'autres pays européens ont connue dans les années 1980. Une personne interviewée à la sortie d'un de ces spectacles déclarait avec véhémence : « C'est magnifique, parce que ce sont deux heures pendant lesquelles on ne pense à rien » – citation non littérale, mais respectueuse du sens. Deuxième exemple, au début de la saison a eu lieu la présentation de la dernière création du groupe Tricicle, *Garrick*, un spectacle de gags construit sur la tradition du mime, du *splapstick*, avec une touche d'absurde, qui repose sur l'impératif thérapeutique du rire et l'abandon de toute prétention intellectualiste. *Garrick* est resté à l'affiche pendant sept mois consécutifs. Au beau milieu de la tempête économique, voilà les spectacles qui remplissent les salles de ma ville. Une bonne part de leur succès réside précisément dans leur renonciation manifeste à devenir un *lieu de pensée*, et cela apparaît ici avec une force d'évidence que nous ne devrions pas ignorer dans nos considérations. Nombre de spectateurs n'éprouvent aucune gêne à payer pour ce que les auteurs de ces productions fournissent copieusement : la distraction lénitive, la séduction du spectaculaire, la légitime évasion rehaussée par la qualité technique et par une exécution exigeante. Cette rare entente de l'offre et de la demande met en évidence quelques facettes de la crise : la primauté d'un certain sens de l'efficacité qui réduit à des extrêmes grotesques le rationnel, la prééminence d'un art qui se plie aux caprices du marché, donc la dissociation du plaisir et de l'activité réflexive, dissociation qui émousse les deux concepts et nous entraîne dans l'espèce d'« hédonisme primaire » si bien décrit par Gilles Lipovetsky dans *L'Ère du vide* quand il parle « d'une forme inédite d'apathie faite de sensibilisation épidermique au monde et simultanément d'indifférence profonde à son égard »¹. Cette attitude devient dominante de nos jours.

Cérémonies de complaisance

Ma contribution au débat est dans une certaine mesure tangentielle, car je n'interviens ni comme créatrice ni comme théoricienne des arts du spectacle, mais seulement comme spectatrice, une spectatrice atypique, si l'on veut, mais une spectatrice quoi qu'il en soit. À partir de ce point de vue, je constate que la tendance actuelle à éviter certaines composantes de la réflexion n'est pas propre au théâtre de consommation ni aux variétés de loisirs que nous ne sommes pas toujours disposés à admettre dans la sphère du culturel comme la télévision, les événements sportifs ou les vaudevilles de la vie sociale retranscrits à l'eau de rose par la presse. Elle a

aussi contaminé de nombreux spectacles qui affichaient une volonté de rénovation et d'expérimentation : lorsqu'en 1999, Thomas Ostermeier réclamait une nouvelle forme de réalisme, il le faisait surtout à partir du diagnostic plus irrité que désespéré qu'il portait sur le panorama théâtral germanique qui, selon lui, non seulement ne pouvait plus être le lieu des débats idéologiques d'hier, mais s'embourbait dans la lamentation ou le cynisme ou était tout simplement insignifiant².

Bien qu'il faille accorder à toutes ces appréciations une large marge de nuance et d'exception, Ostermeier ne s'était pas fourvoyé. Le spectateur ordinaire qui fréquente assidûment le théâtre finit par se sentir l'otage d'une étrange cérémonie de complaisance qui annihile de deux manières sa condition d'activiste culturel. La première est celle de la concession, parce qu'il fait partie d'un auditoire dont on suppose qu'il paye pour ne pas être dérangé (l'ancien lien sacré ou le dialogue intellectuel moderne entre spectateurs et créateurs sont désormais détricotés en faveur d'une relation contractuelle où les spectateurs sont avant tout des clients – des clients qui, notons-le au passage, disposent d'une marge fort étroite de réclamation). La seconde est celle de l'exhibitionnisme adolescent de certains artistes (j'insiste sur le terme « adolescent » parce qu'il me semble qu'il ne s'agit ni de compétence créative ni d'intelligence dans le sens strict du terme – même si certains de ces spectacles sont entrelardés d'une solide argumentation intellectuelle ou pseudo-intellectuelle –, mais plutôt de manque de maturité, d'ingénuité, de myopie sociale et de la présomption que la sincérité ou l'intimité personnelles sont synonymes d'intérêt ou de pertinence). La majorité d'entre nous peut dresser une longue liste de spectacles vus ces cinq dernières années, dans lesquels dominaient le ton de la confession, la performance théâtralisée, l'exhibition narcissique légitimée sous le prétexte du document ou de l'anthropologie, les uns et les autres au service de la vulgarité et d'une valeur bien discrète.

D'autre part, il y a déjà de nombreuses années, Michel Vinaver s'est insurgé contre l'épidémie de « classiques actualisés » dont nous avons souffert stoïquement au tournant de ce siècle, pour ce que ces actualisations reflétaient de dédain pour les dramaturges et parce qu'elles se transformaient souvent en plates-formes opportunistes de consolidation de ce que l'on appelait la tyrannie des metteurs en scène :

« En effet, statistiquement, on constate qu'ils [les metteurs en scène] répu- gnent à monter des textes contemporains ayant un caractère d'autonomie ; ils se sentent plus à l'aise, mieux à leur affaire, quand ils montent un Shakespeare ou un Racine, un Büchner ou un Tchekhov ou un Strindberg. Ils abordent rarement une nouvelle pièce, d'un auteur d'aujourd'hui. Sauf quand il s'agit d'une 'commande', c'est-à-dire d'une pièce écrite dans le cadre d'un projet qui est le leur. »³

Une grande part de ces actualisations de classiques montre que certains metteurs en scène persévèrent dans la manipulation grossière de l'écrit et semblent vouloir s'adresser à des spectateurs fondamentalement incultes. Même si l'anachronisme, la perte de la prééminence du texte à

l'intérieur du tissu scénique, l'hybridation avec d'autres codes expressifs nous ont offert des travaux hors-série comme ceux de Cheek by Jowl, de Christophe Marthaler ou d'Eimuntas Nekrošius, l'approximation justifiée par l'inscription de préoccupations actuelles dans le spectacle, le discrédit de l'histoire et l'aversion pour les formules rationalistes considérées comme caduques et illusoirs ont rendu naturel une sorte de populisme prétentieux devenu un style à la mode.

La prééminence du discours visuel sur le discours verbal, imaginé dans de nombreux cas comme un moyen de transmission idéal pour une génération de spectateurs éduqués avec la télévision et devenus capables de décoder de nombreuses images simultanées par seconde, a dérivé en de nombreuses occasions vers une accablante inflation technologique. La rigueur technique de groupes comme La Fura dels Baus ou The Wooster Group, chacun dans sa ligne de travail, est notoirement vertueuse, mais la technologie est une fonction et non pas une catégorie : on a souvent l'impression que le cadre étouffe les contenus et que tout se transforme en un exercice alambiqué, aussi retentissant que vide.

Sensibilité en crise

Enfin, et peut-être de manière paradoxale, il n'est pas difficile de voir que l'art élevé est en général suspect, de la même façon que tout ce qui a l'air d'être trop érudit, trop historiciste, trop intellectuel est réduit et allégé en faveur de l'effet et de la sensation. Comme le dit Jan Lauwers, « Le mot-clé, c'est 'l'humanité'. Et on confond trop souvent humanité et accessibilité »⁴. La plastique exacerbée du geste et du mouvement des acteurs, les rythmes abrupts, les sons et les musiques assourdissants, tout semble viser l'impact sur le taux d'adrénaline, la commotion, l'étourdissement. La dramaturge Caridad Svich a décrit cette tendance : « C'est une décadence trempée dans la nostalgie, infusée de douleur et du besoin de sentir quelque chose, n'importe quoi, à n'importe quel coût, parce que les sensations nous rappellent que nous appartenons au présent »⁵.

Il s'agit malgré tout d'un présent non satisfaisant, suspendu entre un passé inutilisable et un futur redoutable, et qui prend les formes les plus aigres dans les œuvres des créateurs européens : des Nordiques (Lars Norén, Peter Asmussen, Marina Steinmo) aux Méridionaux (Angélica Liddell, Letizia Russo) en passant par les *New Angry Bits* – le style *in-yer-face* – et les centre-Européens (Laco Kerata, Miloš Karásek). La violence et la face la plus obscure des relations humaines deviennent le thème, le prétexte et la stratégie constante de ces pièces qui frappent la sensibilité et dévastent le goût. Il ne s'agit pas d'une observation puritaine, car après les cérémonies paniques de Fernando Arrabal et d'Alejandro Jodorowsky, après les actions brutales des années 1970 (Ana Mendieta, Gina Pane, Chris Burden, etc.), nous avons le sentiment d'avoir déjà tout vu sur scène. Ces dernières années nous avons souffert d'une telle *overdose* de cette sorte de théâtre (que Michael Billington a un jour qualifié « de sang

et de sperme ») que nous avons même perdu le courage de nous étonner ou de nous scandaliser. Voici un autre fil de la discussion que nous ne devrions pas négliger et qui est en relation avec la crise de la sensibilité : l'excès a cautérisé aussi bien notre raison que notre capacité d'émotion. Cette surabondance est frustrante pour le spectateur qui veut que la culture lui offre des outils pour réfléchir et pour réagir. Elle soulève aussi de nombreux dilemmes éthiques. Nous nous trouvons face à des créateurs qui ont hérité des attitudes de rébellion et de contestation des avant-gardes, mais les ont dissociées de toute forme d'utopie, de tout projet d'émancipation et, dans certains cas, de toute critique. Dans le domaine des arts plastiques, Thierry de Duve a souligné la touche de cynisme inhérente à une situation où les artistes « ont déjà compris que l'art politique n'est plus vraiment à l'ordre du jour et que la relation transitive entre art et engagement progressiste est au moins aussi *passée* que la relation entre art et religion. Ils savent que l'art est une niche dans l'industrie des loisirs, dont l'art d'avant-garde, tel un caddy de supermarché, est destiné à une *clientèle* ayant un goût nostalgique pour l'avant-garde *mayonnaise* »⁶.

C'est dans des termes très similaires que Rodrigo García évalue les répercussions de son travail scénique :

« Je ne trouve, bien que je la cherche, aucune relation entre mon œuvre et la guérison d'un monde malade. Je me méfie profondément de ceux qui paient pour voir mes créations : des personnes entraînés par la mode, des gens ayant des problèmes graves du type : mon macintosh s'est cassé, ou des choses de ce genre. Je travaille pour une nouvelle génération d'Européens qui a oublié les séquelles de la guerre, des gens qui ont du chauffage chez eux et, j'insiste, de grands problèmes qui me font rire. [...] Finalement, j'ai l'impression d'être une partie, un engrenage d'une grande machine à laver les consciences. Moi, je lave ma conscience avec mon discours non conformiste, le public fait sa propre lessive, et ensemble, créateur et public, nous ne faisons rien d'autre que d'huiler la même roue qui est en train de nous écraser. »⁷

Reformuler la rationalité

Les crises de la sensibilité et celles de la raison sont les deux faces d'une même pièce de monnaie. Des recherches récentes en neurophysiologie nous ont démontré que l'absence d'émotion et de sentiment compromet la rationalité qui fait de nous des humains et nous permet de prendre des décisions. Les sentiments incluent un pouvoir cognitif et sont, selon Antonio Damasio, la perception directe d'un langage spécifique : celui du corps⁸. Ils constituent donc bien plus que le thermostat de l'esprit, ils nous fournissent la matière première pour les représentations cérébrales et pour la pensée. À partir de ce point de vue, la voie vers la réhabilitation d'un esprit critique opérationnel sur les scènes européennes doit aller de pair avec une reformulation du rationnel, qui fait déjà partie des nouveaux paradigmes scientifiques : le théorème de Gödel, le principe d'indétermination de Heisenberg, l'imprévisibilité des systèmes chaoti-

ques, les fractales, les structures dissipatives ont constitué des avancées substantielles pour assimiler ce qui est indéterminé, irrégulier, dissemblable, ainsi que pour incorporer l'intuition, l'imagination, « l'illumination » et le hasard lui-même à la connaissance. Le docteur en physique théorique Fritjof Capra postule le dépassement du paradigme mécaniciste de la réalité, qui est inapplicable aux structures atomiques et subatomiques ; il défend l'approche de conceptions de l'univers pouvant être apparentées à la mystique orientale⁹. Le professeur Calvin O. Schrag plaide aussi pour un changement de perspectives : « La raison universelle du logocentrisme est morte. La raison transversale de la rationalité communicative est vivante et bien portante »¹⁰.

Nous venons d'une longue tradition de valeurs absolues non négociables (Dieu, la Raison, la Patrie, le Parti) et de dualismes irréconciliables (le bien/le mal, le corps/l'âme, l'Orient/l'Occident, le masculin/le féminin, l'ordre/le chaos, les sciences exactes/les sciences humaines), et nous commençons à peine à nous accoutumer à l'incertitude, à la complexité et à cette irréductible multiplicité annoncée par Nietzsche. Dans *La Máquina del doctor Wittgenstein* de Manuel Molins, le personnage du Philosophe dit :

« J'ai cherché et cherché encore parce qu'il me fallait aller loin, plus loin, car il ne peut y avoir aucune transformation de la vie sans une profonde rébellion de la grammaire. Nous vivons pris au piège d'une morale assassine. Tuer dans une guerre n'est pas un assassinat mais un *acte d'héroïsme*, une médaille de grande valeur [...]. Il nous faut détruire l'imposture, l'ordre apparent du langage et du monde, la grande mascarade, et révéler le chaos, la multiplicité infinie de l'amour et des langages qui vivent en nous, tous les ressorts cachés qu'aucune police n'est capable de trouver, les visages, tous les visages de cette passion verbale qu'est un homme, l'assassin, le philosophe et le médecin qui nous habitent, pour entrer en toute honnêteté à l'intérieur de nous-mêmes et sortir du labyrinthe de la confusion, l'asphyxie, le crime... »¹¹

Il faut cependant remarquer que c'est l'idée de la raison totalisante et totalitaire qui s'est effritée, ce qui ne remet en cause ni la validité ni la nécessité de la raison. L'expérience du rationnel est en relation avec la conscience de la limitation, avec notre perception de ce que la raison ne possède pas de garanties, ni en elle-même, ni à l'extérieur d'elle-même, et que, comme l'affirme le personnage, l'être humain est une « passion verbale ». Le professeur de philosophie Patricio Peñalver s'avancerait-il dans la même direction lorsqu'il rappelle qu'« au moins, un niveau formel de rationalité est accepté par tous ceux qui acceptent une grammaire en parlant, par tous ceux qui parlent »¹².

La rationalité reformulée à partir de nos scènes et qui voudrait intégrer cet univers inarticulé devra forcément être relativiste et pluraliste. J'insiste, malgré tout, sur le fait qu'il ne s'agit pas seulement de restaurer le logos : il faut trouver la manière de remettre en valeur le *pathos* et l'*ethos* abîmés par l'asthénie morale provoquée par l'abandon des valeurs anciennes et par la nostalgie d'une unité universelle de sens – peut-être Jean-François Lyotard a-t-il raison quand il suggère que notre problème ne réside pas dans le fait que nous sommes nihilistes, mais dans le fait que

nous ne le sommes pas assez et que nous avons encore besoin de refuges intellectuels. En tout cas, il me semble qu'il faut récupérer un certain enthousiasme possibiliste, ce vecteur irrationnel qui guide tout projet vers la recherche d'un objectif plausible. En tant qu'espace de pensée, le théâtre devrait contribuer à combattre la peur générée par la complexité du monde et à édifier de nouvelles utopies circonstancielles, polyphoniques, modestes, qui fertilisent le présent et oscillent, comme le dit Jorge Wagensberg en parlant des fonctions de la connaissance, « entre la rébellion et l'adaptation »¹³. Salvador Paniker se réfère à la « sagesse rétro-progressive » pour désigner une attitude similaire¹⁴.

Les chemins frayés par certains créateurs actuels vont déjà dans ce sens du tâtonnement provisoire, du changement progressif et minimal, de la modification continue, du refus ironique de la virtuosité, de l'indiscipline, de la fragilité¹⁵. L'essor du discours verbal, expérimenté ces dernières décennies sur une scène qui l'avait répudié en tant que paradigme des culs-de-sac du vieux rationalisme, le nouvel élan acquis par la mémoire collective soutenue par la tradition orale des conteurs (*storytellers*), la réapparition du théâtre de témoignage et la réinvention du théâtre-document, la découverte du « théâtre des possibles »¹⁶, la synergie entre le corps et le discours sont autant de signes d'une nouvelle détermination à donner de la consistance au théâtre d'aujourd'hui, en stimulant une capacité d'innovation respectueuse de l'héritage culturel.

Tout indique que le théâtre qui participera à ces processus sera métissé et anti-excluant, perméable à des formes différentes de communication et de connaissance. Cela arrivera de gré ou de force parce que le nouveau rationalisme ne chemine pas vers l'intelligibilité intégrale du monde mais vers l'approximation assimilable et communicable ; il ne recherche pas la taxidermie épistémologique mais l'interrogation active. L'avant-propos de Jean-Louis Besson et d'Emmanuel Wallon évoque la nécessité d'arriver à un certain degré de « lucidité »¹⁷, et ce mot est peut-être le plus adéquat pour exprimer ma pensée : il ne s'agit pas de nous retrancher derrière de solides sécurités, mais de travailler pour un théâtre qui rende possible cette épiphanie de l'anomalie, de l'irrégularité, de l'altérité, de ce qui pourrait compromettre la pensée et l'émotion de tous ceux qui y participent. C'est cette aspiration, nouée à un engagement d'ordre éthique, qui peut nous donner raison dans un monde en crise.

(Collaboration à la traduction : Anne Wibo)

(1) Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983, coll. « Les essais », 225, p. 58-59. Peter Watson, auteur, entre autres, de *The Modern Mind. An*

Intellectual History of the 20th Century (New York, HarperCollins Publishers, 2001), disait lors d'une récente interview : « Nous vivons à l'époque de l'autodégradation instantanée : combien de

temps dure l'impact d'un résultat de football ? [...] Eh bien ceci est l'évolution spasmodique dece qui est réel aujourd'hui. Une émotion instantanée qui n'exige aucun effort intellectuel et qui commence à s'oublier presque à l'instant même où elle a été ressentie [...] Tout est vécu comme s'il s'agissait d'un match de football, d'un spectacle : l'émotion facile et immédiate du spectacle a remplacé la créativité » (Traduction française de N.S.R.). Et Lluís Amiguet : « Sólo quien es culto tiene auténtica vida privada », *La Vanguardia*, 1er septembre 2008, p. 63.

(2) Thomas Ostermeier, « El teatro en l'era de la seva acceleració », trad. de l'allemand par Carme Gala, in *DDT, Documents de dansa i teatre* n. 1, décembre 2003, p. 31-40.

(3) Michel Vinaver. « La mise en trop », in *Écrits sur le théâtre* 2, Paris, L'Arche, 1998, p. 142.

(4) Jan Lauwers, « Bulletin septembre 2005 », *Site de la Needcompany*
< http://www.needcompany.org/pdf/nieuwsbrieven/NC_NIEUWS_200509_FR.pdf >.

(5) Caridad Svich, « Theatre in crisis ? Living memory an unstable time », in Maria M. Delgado et Caridad Svich (éd.), *Theatre in Crisis ? Performance Manifestos for a New Century*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2000, coll. « Theatre Theory-practice-performance », p. 15.

(6) Thierry de Duve, *Kant after Duchamp*, Cambridge-Massachusetts, MIT Press, 1996, p. 456 (traduction française de Véronique Lemaire et Emmanuel Wallon. Les mots en italique sont en français dans le texte original).

(7) Rodrigo García, « A este tipo no queremos volver a verle », in *DDT, Documents de dansa i teatre* n. 4, janvier 2005, p. 51-52 (traduction française de N.S.R.).

(8) Antonio R. Damasio, *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*, trad. de l'anglais par Joandomènec Ros, 5^e éd., Barcelone,

Crítica, 2008, p. 12. (*L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 1997).

(9) Fritjof Capra, *The Tao of Physics. An Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism*, 4^e éd., Boston, Shambhala, 2000.

(10) Calvin O. Schrag, *The Resources of Rationality. A Response to the Postmodern Challenge*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1992, p. 164 (traduction française de Véronique Lemaire et Emmanuel Wallon).

(11) Manuel Molins. « La màquina del doctor Wittgenstein », in *Trilogia d'exilis*, Valence, Edicions-Tres i quatre, 1999, p. 330 (traduction française de N.S.R. Les mots en italique sont en français dans le texte original).

(12) Patricio Peñalver, « Del malestar de la razón en el pensamiento contemporáneo », in Francisco Jarauta (éd.), *La Crisis de la razón*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, p. 92 (traduction française de N.S.R.).

(13) Jorge Wagensberg, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, Barcelone, Tusquets Editores, 2003, p. 141-159.

(14) Salvador Pániker. *Asimetrías. Apuntes para sobrevivir en la era de la incertidumbre*, 2^e éd., Barcelone, Debate, 2008, p. 93-134.

(15) Voir par exemple l'analyse des processus « essayistes » de Roger Bernat : José Antonio Sánchez, « Prácticas indisciplinadas : el teatro ensayístico de Roger Bernat », in *AADD, I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la transició a l'actualitat*, Barcelone, Institut del Teatre, 2005, p. 297-323.

(16) Cf. David Lescot, « Possibles », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2005, p. 166-168.

(17) Emmanuel Wallon et Jean-Louis Besson, « Théâtre européen : la scène du doute ? », in *Note d'introduction*, rencontre internationale, 6 décembre 2008, Programme de la manifestation.