Raimund Hoghe : l'albatros exilé sur le sol

Yannick Butel

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1531>

DOI : 10.4000/doublejeu.1531

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2009

Pagination : 69-78

ISBN : 978-2-84133-320-2

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Yannick Butel, « Raimund Hoghe : l'albatros exilé sur le sol », *Double jeu* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 05 juillet 2018, consulté le 20 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1531> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1531>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

RAIMUND HOCHE : L'ALBATROS EXILÉ SUR LE SOL

On peut toujours voir l'inverse aussi ¹.

Courant 2007, le photographe Oliviero Toscani exposait le corps anorexique d'Isabelle Caro, 27 ans, 37 kg. La comédienne squelettique était comparée à « une sorte de cri de Munch » ². Objet de polémique, cette publicité a reçu le soutien du ministère de la Santé italien au motif qu'elle interroge « la représentation de la beauté, de la figure de la femme et une certaine idée du bien-être ». En France, le Bureau de vérification de la publicité a « totalement déconseillé » aux afficheurs de placarder cette photo où figure une personne « souffrant manifestement d'une pathologie ».

Loin de nous l'idée d'entrer dans le débat qui suivit où les uns, à partir d'une position éthique, ont mis en doute les autres : le geste artistique de Toscani, la qualité de comédienne d'Isabelle Caro ³, la valeur esthétique de cette photo et l'idée qu'il y a là une mise en scène. À défaut de réduire ces contradictions, ce désaccord rappelle que le partage du sensible repose sur des enjeux moraux, sur des comportements sociaux qui tentent toujours d'influencer la production d'une œuvre d'art et son indice de représentativité d'une communauté, enfin sur le rapport que l'imaginaire entretient au réel dans l'espace social. Autant d'éléments qui induisent qu'une œuvre obéit, selon un degré de visibilité plus ou moins grand, à une pratique qui correspond à l'esthétisation de la société. En cela qu'elle inclut les comportements idéologiques et les pratiques politiques de son époque. La validation de la présence d'une œuvre d'art tient ainsi, en partie,

-
1. Raimund Hoghe, *Pina Bausch : Histoire du théâtre dansé*, Paris, l'Arche, 1987, p. 18.
 2. *Libération* publia cette photo dans son édition du 26 septembre 2007, p. 8.
 3. La formation et l'activité d'Isabelle Caro lui permettent de prétendre au statut de comédienne puisqu'elle a une licence d'études théâtrales obtenue à Paris VIII, a suivi le cours Florent et a interprété différents rôles.

à sa socialisation et à la réception que le champ social en a. Une œuvre, pour une part, met donc toujours en jeu un principe de reconnaissance subordonné à une règle normative liée à la perception que l'on a de soi où c'est l'interférence entre le modelé (l'œuvre) et la référence (le modèle, le social) qui est discutée.

Juger de la présence sur cette photo d'« une sorte de cri de Munch » ou y voir une « pathologie » renseigne ainsi moins sur la nature de cette œuvre que sur les déterminismes qui s'exercent sur la production du jugement. C'est-à-dire l'ensemble des composants qui permet d'établir une norme qui est le résultat d'un milieu social ouvert ou « rétréci » comme l'écrit Georges Canguilhem⁴ quand il donne les processus sociaux et les modalités scientifiques qui permettent de distinguer les êtres vivants. Car, et c'est de cela dont il s'agit, non seulement cette photo motive un questionnement sur le rapport que le vivant entretient à l'art (la maigreur extrême de la comédienne fait débat), mais elle problématise également le rapport que l'œuvre entretient au désir mimétique. Cette manière qu'une œuvre a d'articuler, dans sa production et sa réception, une part d'étrangeté sur laquelle reposent sa construction et le principe de reconnaissance de soi qui impose à l'œuvre un degré de conformité évalué par celui qui regarde.

À ces notes liminaires servant d'entame à un propos sur la « représentation de l'autre »⁵ nous voudrions, sur le mode des *Mythologies* de Roland Barthes, réfléchir sur la représentation de l'autre quand celle-ci est liée à l'esthétisation du difforme. Il s'agira de s'interroger sur la présence du difforme, sur ce défaut de conformité, ce qu'il représente ou ce que nous nous en représentons.

Assurément, l'histoire du théâtre n'est pas avare de formes qui s'écartent de la norme et du régulier pour livrer passage au difforme et au déformé. Toutes choses, métaphoriques, allégoriques, symboliques ou plastiques qui se confondent avec l'apparition du monstre et de la monstruosité sur la scène. Précieux serait le travail qui dresserait la liste de ces esprits et de ces corps vivants inachevés qui servent de repoussoir à la conscience

4. Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1971. On se reportera aux chapitres qu'il consacre à « Le normal et le pathologique » ainsi qu'à « La monstruosité et le monstrueux ».

5. Le jugement critique étant lui aussi lié au désir mimétique, le mimétique n'est pas seulement un concept qui désigne un mode de construction possible de la représentation. Il concerne l'ensemble de l'œuvre d'art, dans sa production et sa réception. Parler de la « représentation de l'autre », c'est donc nommer ce qui est l'objet de l'opération mimétique, m'est extérieur et apparaît sur une scène, mais c'est aussi parler du rapport que celui qui regarde entretient avec l'objet puisqu'il est en partie l'objet de la mimésis. Ne pas reconnaître une œuvre, c'est donc ne pas se reconnaître dans l'œuvre alors que je n'y suis pas étranger.

d'une humanité justement proportionnée. C'est que le régulier aura eu besoin de l'irrégulier pour gagner en visibilité. L'ordre du beau, du bien, du vrai s'est ainsi construit sur quelques revers de la nature et une cohorte de rejets diminués dont le théâtre s'est emparé, y recourant comme à un dynamisant dramatique.

D'emblée, notre exposé soulignera que l'histoire nous apprend que le difforme ne se présente pas sous un signe uniforme. Le difforme, s'il se réfléchit dans un corps, peut aussi être masqué et habité les plis de l'esprit. Ainsi sait-on de l'art que le difforme ne tient pas seulement à la représentation corporelle, mais qu'il loge aussi dans le corps de la pensée.

Du difforme, on rappellera donc qu'il peut être corporel, que le corporel peut réfléchir une difformité cérébrale, que la difformité corporelle est contingente à la déviance mentale, voire qu'un corps difforme peut n'abriter aucune monstruosité intérieure, enfin qu'il est des difformes qui ne sont que vue de l'esprit et n'ont de sièges que dans le regard porté au sujet. Répertoriant la représentation de la difformité, il faut ainsi apprendre à reconnaître sa complexité et admettre qu'il n'est pas lié exclusivement au monstrueux. Ce qui justifie la préface de *Cromwell* ou les remarques de Pascal qui, dans ses *Papiers classés*, écrit : « D'où vient qu'un boiteux ne nous irrite pas et un esprit boiteux nous irrite⁶ ? »

Dans cette galerie du difforme, croisant le boiteux Œdipe, le pied putréfié de Philoctète, le claudiquant Richard III qui précède le pas de Borkman... chacun sait que la malformation des uns ne vaut pas celle des autres et que leur difformité n'est pas seulement le miroir d'un esprit contrefait mais parfois aussi le reflet d'une intériorité qui abrite une blessure humaine.

Au creux de cette dialectique du bourreau et de la victime, du difforme symptôme d'une ruse, ou d'un informe qui est une mutilation de l'âme, les silhouettes inventées pour la scène forment un musée de monstres hétérogènes où la difformité invite au jugement modéré.

Dès lors, le fiel du nain Caliban ne se confond pas au nez de Cyrano. La bosse du bouffon Rigoletto se distingue de celle de Polichinelle. De même on s'inquiétera des travestis défigurés outrancièrement maquillés qui peuplent l'œuvre de Copi. On écoutera l'esprit malin de Valmont et Merteuil réécrit par Müller. La difformité des attributs sexuels de Priape, fils d'Aphrodite, s'évanouira avec la connaissance de son histoire : l'instant où la déesse de la beauté rejette ce nouveau-né « *amorphos* ». On doutera que le regard borgne de Catherine à la triste mine dans la *Mère Courage*

6. Blaise Pascal, *Œuvres Complètes*, préface d'Henri Gouhier, Paris, Seuil, 1963, p. 511. À quoi il répond : « à cause qu'un boiteux reconnaît que nous allons droit et qu'un esprit boiteux dit que c'est nous qui boitons » (*ibid*).

de Pabst et Brecht puisse être comparé aux masques joufflus et mutilants qui couvrent la face des comédiens dans *Pedro le Commandeur* de Lope de Vega⁷... Plus récemment, alors qu'était présenté *Le Malheur de Job*⁸, l'acteur-récitant enduit de fards mal disposés, s'il ressemblait à un clown, laissait réapparaître la laideur et la maladie de peau de Job qui le rendent étranger au regard des autres. Etc.

Et de souligner qu'il y a là un peuple, une minorité, qui réfléchit une esthétique de l'altérité. Une communauté composée d'entraves et d'accidents. Un monde de trolls venu à la surface qui brouille les frontières entre l'esthétique classique où priment le lisse, le gracieux, et une esthétique baroque où le goût du pli, de la multiplicité formelle et de la disgrâce s'appuie sur la morphologie et révèle parfois les contrefaçons des psychologies. Un monde baroque fait de *barrueco*: de « perles irrégulières » qui, à l'instar de Marcuse, donnent le spectacle d'un homme loin de toute forme unidimensionnelle. L'attention portée à la nature humaine, au théâtre, dépasse ainsi le « manichéisme du beau ».

Et ce monde de bossus, de nains, de boiteux, de corps contrefaits... dès qu'il s'écarte de la scène de l'imaginaire littéraire pour gagner en matérialité sur les scènes du théâtre trouve une corporéité chez quelques acteurs cabossés, à la carcasse singulière, aux visages inoubliables guettés par l'Emploi parce qu'ils entretiennent avec la difformité une ressemblance. Ressemblance et non identité. Car le difforme est l'effet du regard sur une forme, non conforme aux lois qui règlent l'ordre des idées, qui finit par affirmer qu'il y a là un déformé.

Ainsi Rigoletto trouve une enveloppe dans le nanisme d'Andréa Nolfo dans la mise en scène de Hennig Brochhaus. Et Pitoiset, réfléchissant à l'élégance d'Ariel, recourt à la comédienne lilliputienne Houda Ben Kamla dans *La Tempête*. Et Jean-Luc Orofino, qui a campé le rôle de Gramsci dans *Le Partisan*, interprète le nain Quaqueo dans *Les Géants de la montagne* de Laurent Laffargue. Et la compagnie du « troisième œil » dirigée par Philippe Adrien dans *Dom Juan* accueille des « éclopés »...

Cet inventaire *a priori* cruel, qui isole le singulier pour en souligner les traits, ne participe pas d'un voyeurisme malsain. Établissant cette liste, tant incomplète qu'inutile, nous ne cautionnons pas la constitution d'un champ de l'obscène où le spectateur-voyeur viendrait se repaître de la difformité qui a nourri les baraques foraines du XIX^e siècle. Solliciter des acteurs différents – tous ceux qui embrassent ce métier le sont – n'est pas assimilable à

7. Nous évoquons la mise en scène d'Omar Porras à la Comédie-Française programmée de décembre à juin 2007.

8. Mise en scène de Jean Lambert-Wild, Centre Dramatique National de Normandie, janvier 2008.

l'épreuve de Sarah Baartman. Cette jeune noire Hottentote, née au cap en 1789, exhibée telle une bête de foire à Londres et à Paris. Quand en 2004, aux Rencontres Européennes du Jeune Théâtre, la compagnie Marbayassa d'Hubert Kagambega présente « La Venus noire », elle le fera en recourant à un *artis factum* qui l'éloigne d'une réalité irreprésentable en promouvant la sphère du poétique et de l'esthétique.

C'est que l'acteur « hors norme » ne se limite pas à son corps et « qu'équipé » d'un corps hérité d'une nature arbitraire, sur scène le comédien présente quelque chose d'un autre temps et d'un autre lieu. Il « se prête » rappellera-t-on. Dépassant le monde visuel, il représente plus que lui-même. Il présente un Autre. Autre part de lui-même qui peut être un personnage et un rôle. Mais aussi une part qui peut être commune à ceux qui le regardent, et commence avec le jeu qui réunit l'acteur et le spectateur. Parce que l'ordre de la représentation n'est subordonné qu'en partie à la corporéité. Et si cet ordre a son origine dans la présence physique de l'acteur sur scène, l'ordre de la représentation obéit aussi à un principe de métamorphose⁹ qui fait du lieu théâtral un espace virtuel. Un espace de mutualisation où le difforme disparaît simultanément à son apparition.

Le recours à un acteur reconnaissable dont le physique déroge à la norme – laquelle lui conférerait l'anonymat – ne ressort donc d'aucune logique. Le trouble suscité par le théâtre vient d'ailleurs, sans doute d'une intimité qui naît au moment de la représentation. C'est-à-dire de l'espace qui se forme à partir de la rencontre du public et de l'acteur où la représentation de l'autre est l'amorce d'une autre représentation de soi. Un intérieur extériorisé en quelque sorte.

Recourant à un dernier exemple, le cas d'Emilfork, disparu le 18 octobre 2006, pourrait mettre un terme au regard sur le difforme. « Emilfork le trait laid si beau [...] à la grandiose et aristocratique bizarrerie physique » écrit Mathilde Labardonnie. Celui qui, en parlant de son visage émacié, se décrit comme le « descendant de la reine de Sabah et du roi Salomon [...] une copie des juifs d'Éthiopie ».

Celui qu'une maîtresse d'école, décrivant l'invisible, interpellait : « tu n'es ni noir, ni blanc, mais gris, juif ». L'auteur d'une autobiographie *Le*

9. Nous n'aborderons pas les pratiques théâtrales liées aux nouvelles technologies qui permettent de transformer la représentation physique de l'acteur. Récemment, dans *La Génisse et le Pythagoricien*, au TNS en 2002, Jean-François Peyret recourait à l'assistance vidéo, notamment au morphing pour matérialiser les métamorphoses imaginées par Ovide. Peyret n'avait pas pour autant renoncé à l'art du travestissement et IO, interprétée par Maud Legrevelec transformée en génisse, était accoutrée d'une étoffe à taches blanches et noires et d'une paire de cornes (un guidon de vélo) propre à rappeler l'œuvre d'autres métamorphoses qui sont le fait de Picasso. La difformité ici n'était qu'illusion et reposait avant tout sur l'artifice qui ne se cache pas.

Batracien et qui se prête le nom de « vieille gargouille »¹⁰. L'acteur du merveilleux « homme libellule » dans *Casanova* chez Fellini qui lui reconnaît une grâce inconnue de Robbe-Grillet¹¹ contre lequel il s'emporte. Dandy blessé, près au procès, quand Delarue lui propose de participer à une émission sur les « hommes laids qui ont fait carrière ». Celui qui rêvait d'être danseur et qu'Armelle Héliot voit « mince jusqu'à la maigreur »¹² dans un hommage posthume.

D'Emilfork, on dira qu'il catalyse toutes les mésaventures d'un corps et d'un faciès à la « Nosferatu » qui lui imposaient d'être « le monstre de service »¹³, mais qui ne lui ont jamais interdit d'être d'abord un acteur sollicité par Balachova, Régy, Pitoëff... et qui fut le seul à se faire écouter de Chéreau dans *Richard II*.

En définitive, Emilfork avait la « bosse du théâtre » semblable à Sartre qui écrit « Moi, j'avais la bosse de la littérature »¹⁴. Énoncé qui loge le « monstre qu'est le génie » dans la difformité qui est ici à peine une métaphore et se confond avec l'œuvre et l'art. Car dans le cas d'Emilfork et de Sartre – qui fera aussi l'expérience du gris¹⁵ de son visage – la difformité ne peut plus être autre que celle que l'on prêterait à toute œuvre d'art qui s'écarte par nature – c'est-à-dire intrinsèquement – de toute norme et entretient une liberté vis-à-vis de toute forme normée et arrêtée. Le corps théâtral d'Emilfork et le corps littéral de Sartre (autobiographie) nous encouragent à prendre cette décision sentencieuse.

Ainsi il n'est d'art que difforme au point que, au moment de conclure, nous nous pencherons sur une autre bosse. Celle de Raimund Hoghe : dramaturge de Pina Bausch.

Avec un titre pasolinien, *Jeter son corps dans la bataille*, proposé en 2000 dans le cadre d'une lecture performance à la demande de Michelle

-
10. L'expression lui vint-elle alors qu'il joue un gueux dans *Notre Dame de Paris* aux côtés d'Alain Cuny, cette « cathédrale vivante » comme le nomme Paul Claudel ? Cf., fonds Alain Cuny, à l'IMEC.
 11. Emilfork auquel Robbe-Grillet recourt à l'occasion de *Trans-Europ-Express* et *La Belle captive* s'adresse à ce dernier en ces termes : « Contrairement à ce que vous croyez, je ne peux pas avoir une gueule de gangster : quand vos ancêtres grimpaient aux arbres, les miens lisaient le Talmud ».
 12. Armelle Héliot, *Le Figaro*, édition du 20 janvier 2006.
 13. Titre de René Solis qui lui a consacré un portrait dans *Libération*, édition du 18 février 1998.
 14. Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 140.
 15. « La chose grise vient d'apparaître dans la glace. Je m'approche et je la regarde, je ne peux plus m'en aller. C'est le reflet de mon visage [...]. Je n'y comprends rien à ce visage. Ceux des autres ont un sens. Pas le mien. Je ne peux même pas décider s'il est beau ou laid. Je pense qu'il est laid, parce qu'on me l'a dit », Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 33-34.

Kokosowski, et antérieurement en 1998 avec *Der Buckel* (La Bosse)¹⁶, Raimund Hoghe réalise des autoportraits.

Des autoportraits qui passent par la présence du corps de l'acteur exposant un dos voûté, une excroissance de chair lisse nimbée d'une lumière qui entretient un halo gris, prompt à suspendre son corps à une barre de trapèze qui gomme la dissymétrie de l'épine dorsale. Un être qui évolue au gré, entre autres, de la voix aérienne de la Callas¹⁷ qui vient comme caresser l'ombre de cette silhouette terrestre meurtrie et fait dire à Marie-Florence Ehret, lorsqu'il déploie ses bras, qu'il y a là « un ange inachevé ». Un ange ailé comme le montre l'un des photo-montages, mais qui, dans *Jeter son corps dans la Bataille*, préfère souligner, d'un trait de peinture rouge appliqué par Luca Giacomo Schulte aux limites indécises de la naissance de la bosse, une sorte de cicatrice qui marquerait une aile amputée.

Un « ange du bizarre »¹⁸ aussi, comme l'écrit Roméo Castellucci parlant des acteurs. Un ange qui oblige Raimund Hoghe à se livrer à des rituels énigmatiques, où chaque branche d'un bouquet d'Asters disposée de part et d'autre d'une coupelle d'eau sur un fichu blanc sert à une bénédiction païenne de sa bosse. Où un petit bac de sable, un râteau miniature et des galets noirs vont être l'objet d'une cérémonie méticuleuse qui laisse apparaître un jardin japonais.

Bac à sable de l'enfance et plus tard signe de l'amour porté à l'art nippon par Hoghe quand, dans *Der Buckel*, on le voit photographier cet espace végétal et minéral. Enfance et art mêlés où les photos récurrentes de la mère reviennent à travers les portraits d'un album de famille, des documentaires qui présentent le visage de sa mère, les gestes affectueux et tendres à l'endroit de son fils. Références à la mère qui se confondent avec la génitrice de la bosse. La mère donne la vie à Hoghe est, simultanément, lui impose sa marque. Et de regarder l'un des moments de *Der Buckel* – l'instant où Hoghe a doublé sa bosse d'une prothèse qui l'aura soulignée davantage – le moment où il portera cette prothèse sur son ventre, la serrant comme un nouveau-né, comme le signe intempestif d'une grossesse improbable et le signe poétique d'une origine topographique avouée.

Dès lors, la bosse de Hoghe – cette grossesse inversée pense-t-on à cet instant – n'a plus rien à voir avec la difformité d'un corps. Car ce corps

16. Composée en partie de solos-autoportraits : *Meinwärts* (1994) et *Chambre séparée* (1994), la captation *Der Buckel* est disponible dans les archives du fonds de l'Académie Expérimentale des Théâtres, à l'IMEC.

17. 36, avenue Georges Mandel, spectacle de Raimund Hoghe présenté en Avignon en 2007 et repris au Théâtre Bastille en mars 2008, rend hommage à la Diva qui finit sa vie, seule, dans son appartement avenue Mandel.

18. Romeo Castellucci, *Les Pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001, p. 107.

cabossé apparaît désormais comme l'envers d'une bosse aimée : un ventre fertile. Une bosse qui, s'imposant à celui qui la porte à chaque pas et en chaque mesure chorégraphique innervée de cette démesure esthétique, renvoie à l'infini poétique, propre à Raimund Hoghe, reconnaissable dans son art de danser.

Moins ange qu'Albatros « indolent », Hoghe, semblable à cet « exilé sur le sol », doit à sa bosse – à l'image du géant des océans moqué de Baudelaire – d'être « empêché de marcher », mais comme lui aussi, sur scène ou dans les airs, de danser.

Au prétexte du portrait d'Isabelle Caro comparé à un ensemble d'acteurs parmi lesquels auraient pu figurer les compagnons de Pipo Delbono : Vincenzo Cannavaciolo dit Bobo, « un homme de soixante-sept ans microcéphale et sourd-muet, qui porte à ses sommets l'art du geste »¹⁹ ou Gianluca Ballarè : un trisomique présent dans *Guerra*, nous avons évoqué, à propos de la représentation de l'autre, la difformité sur scène. C'est-à-dire, en définitive, la rareté. Celle par laquelle se donne la représentation de l'autre qui, via nos exemples, est visible immédiatement à même la différence corporelle. Nous le disions, nous ne jugeons pas de l'emploi d'Isabelle Caro qui semble ne représenter qu'elle-même.

Nous avons parlé d'un autre endroit, là où il faut envisager une échelle esthétique. D'une certaine manière, le travail de Toscani s'inscrit dans une esthétique du témoignage qui se limite à représenter le vif de la réalité, la réalité hypersensible et reconnaissable de tous. Or cette esthétique semble exclure de présenter autrement le signe dont elle se saisit. Au vrai, le portrait d'Isabelle Caro est fort d'une charge signifiante indépassable. C'est, selon nous, pour cette raison que la photo fait débat. Parce qu'elle n'introduit aucun jeu entre la réalité et le montage. La valeur du signe est ici constante.

À l'opposé, sur cette échelle esthétique, le corps des acteurs évoqués joue différemment. Semblable à une figure rhétorique, telle une métaphore, il en recouvre la complexité. Le corps en finit avec son héritage. Il se défait de sa surface. Il est vu tel un passage et s'inscrit dans la logique de l'iconoclastie dont Castellucci dit qu'elle permet de « transformer quelque chose qui avant avait une forme et qui maintenant en prend une

19. Myriam Bloede et Claudia Palazzalo, *Pipo Delbono mon théâtre*, Arles, Actes Sud, 2004, p. 11. La référence s'impose dès que l'on a connaissance de la rencontre décisive entre Delbono et Pina Bausch, autour de *Arien*. Spectacle de Pina Bausch que commente Hoghe : « Il faut prendre conscience de cela : qu'un homme peut jouer le rôle d'un hippopotame et un monstre celui d'un homme, que les rôles sont interchangeables », dans Raimund Hoghe, *Pina Bausch...*, p. 8.

autre »²⁰. S'il n'y a pas annulation de la forme initiale, il y a transfiguration de celle-ci et abolition des limites corporelles.

Dès lors l'acteur aux formes baroques représente autre chose que lui-même. Et c'est cette autre chose qui arrive par lui qui nous est commune. Parce qu'à travers la représentation de l'autre qui met en jeu la représentation de soi, le corps de l'acteur, difforme ou pas, trouble le corps de la pensée. Il lui laisse deviner « sur le corps les endroits vulnérables et nous montre pourquoi ils sont vulnérables »²¹.

YANNICK BUTEL

20. Romeo Castellucci, *Les Pèlerins...*, p. 31.

21. Raimund Hoghe, *Pina Bausch...*, p. 42.