

LE COMMENCEMENT DU DÉBUT D'UN FEUILLETON DES FORMES

Eugène Durif

Paru dans *Les Cahiers de Prospéro*, n° 5, Les éditions de la Chartreuse – Centre National des Écriture du Spectacle, Villeneuve-lès-Avignon, 1995, p. 40-46.

L'informe Feuilleton de l'informe (le « feuilleté » des formes). Des fragments. Comme un cahier de notes, le début d'un carnet de notes, ou un cahier de dessins avec croquis, esquisses qui peuvent s'effacer, disparaître (même si ce ne sont que les paroles qui s'envolent et que les écrits eux seraient supposés « rester »). Avec prélèvements choses vues et lues, entendues, petites « réflexions » personnelles... (avec aussi, en mémoire, le beau titre d'un livre de Francis Ponge, *L'Atelier contemporain*¹, et à l'intérieur de ce livre le terme de « Joca Séria », ainsi défini par l'auteur, « expression proverbiale que l'on rencontre chez Cicéron : les choses sérieuses et celles qui ne le sont pas, c'est-à-dire toute chose, tout »).

Difficulté, presque impossibilité à « articuler » quoi que ce soit (et la gravité, le sérieux de l'intitulé de la rubrique me reviennent...).

Comment rendre typographiquement le souffle de l'écriture, ce qu'il y a de particulier dans cette intrication de la parole et de l'écriture, ce trouble de la parole et de l'écriture. Quelque chose qui se rapproche des questions qui peuvent se poser à qui écrit dans l'espace du poème (ainsi entre l'ampleur du verset et le côté syncopé, coupé, ou le trouble, l'hésitation d'une parole, le souffle court). Peut-être à envisager comme des intensités différentes de souffle, de respiration, des mouvements de diastole et de systole, de flux et de reflux...

William Carlos Williams : « *Lorsque j'arrivais à la fin d'une séquence rythmique (pas nécessairement une phrase) je refermais le vers. (...) La séquence rythmique se présentait le plus souvent à moi à travers une poussée lyrique. Je voulais qu'elle conservât cette allure sur la page. Si je ne me suis pas laissé aller à un phrasé ample, c'est en raison de ma nature nerveuse. J'en étais incapable. Le tempo était celui du discours, un tempo nerveux parce que j'étais en proie à une excitation lorsque j'écrivais. Les vers étaient brefs, sans que ce fût délibéré.*² »

Claudiel : « *Rien ne m'a paru plus beau que la parole humaine ; et c'est pourquoi je l'ai étalée sur le papier rendant visibles les deux souffles, celui de la poitrine et de l'inspiration. J'appelle vers l'haleine intelligible, le membre logique, l'unité sonore constituée par l'iambe, ou rapport abstrait du grave et de l'aigu.*

Le vers sert à représenter le rapport inexplicable de l'instinct muet et du mot proféré. J'ai adopté une disposition typographique spéciale pour éviter que le vers n'ait l'air de finir dans le vague, mais il heurte un obstacle, revient en arrière et s'achève. »

La représentation typographique du trouble de la parole et de l'écriture, de ce qui les saisit l'une et l'autre (une impossible saisie de l'une par l'autre ?). Ponctuation « déviante », « perturbée » (à inventer pour « rendre » un peu mieux ce trouble) ou absence de ponctuation ?

Michel Vinaver : « *Pourquoi l'absence de ponctuation : parce que les gens parlent dans un jet fluide avec des coupes qui ne se trouvent pas nécessairement là où se trouveraient les signes. Désir de rendre le comédien (mais même le lecteur) plus libre et inventif dans sa saisie du texte ; de le mettre plus près de la réalité des choses dites ; parce que la ponctuation – qui est une aide à la compréhension, mais aussi un confort et une habitude – fait obstacle au jaillissement des rythmes, des associations d'images et d'idées, gêne les assemblages, les recouvrements de sons et de sens, empêche tout ce qui est confusion. Elle organise, elle fige, alors que le propos, ici, est d'atteindre la plus grande fluidité que le langage (comme il m'est donné de l'écrire) permet.*³ »

Alors que certains sont tétanisés par la défense de la langue française, défense administrative, rigide (qui n'a rien à voir avec son « illustration » et le « sentiment de la langue » dont parle Richard Millet⁴, la langue du théâtre serait celle du « trouble », de « l'impur », de l'équivoque et de l'hybride. Une langue syncopée et rythmée qui ne pourrait se « fixer », une langue où la parole ne pourrait se séparer de l'écriture. Une langue en mouvement où il serait encore possible d'introduire des mots, d'en inventer, de faire jouer les dialectes et les autres langues, les néologismes et les archaïsmes, de « tordre le cou » à la syntaxe, de la faire chanter (parler-chanter) autrement.

Ce que l'on trouve chez Valère Novarina, mais, d'une autre façon aussi, chez Daniel Lemahieu, Serge Valletti, Jacques Rebotier ou Willemaers (et bien sûr chez d'autres auteurs, il ne s'agit pas ici d'un exercice de recension...)

Extrait d'un texte de Novarina sur Rabelais : « *J'aime les tempêtes chez Rabelais, tous les moments de fort tohu-bohu. J'aime m'y retremper. Il me rappelle que ma langue (que j'ai à désapprendre, réapprendre et oublier tous les*

¹ *L'Atelier contemporain*, Éditions Gallimard, « Collection Blanche », Paris, 1977.

² *I Wanted to Write a Poem*, in *Asphodèle*, Éditions de la Différence, coll. « Orphée », n° 98, Paris, 1991.

³ En cours d'écriture de *Par-dessus bord, Travail théâtral XXX*, cité par Jean-Pierre Sarrazac dans *L'Avenir du drame*, Éditions de L'Aire, coll. « L'Aire théâtrale », Lausanne, 1981.

⁴ Richard Millet, *Le Sentiment de la langue I-II-III*, La Table Ronde, Paris, 1993.

jours, que je n'ai jamais possédée), ce français qu'on dit parfois inaccentué, raisonneur et guindé, est une langue très invective, très germinative, très native, très secrète et très arborescente, faite pour pousser. Le français, c'est la plus belle langue du monde, parce que c'est à la fois du grec de cirque, du patois d'église, du latin arabesque, de l'anglais larvé, de l'argot de cour, du saxon éboulé, du batave d'oc, du doux allemand, et de l'italien raccourci⁵. »

La langue carnavalesque ainsi définie par Bakhtine : « Elle est marquée notamment par la logique originale des choses "à l'envers", au "contraire", des permutations constantes du haut et du bas (la roue) de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissement, profanations, couronnements et détronements bouffons⁶. » Une parodie permanente, mais une parodie qui conserverait tout le temps son ambivalence, qui n'aurait pas, comme le souligne Bakhtine, ce côté « négatif et formel » que peut avoir le mot dans son acception aujourd'hui.

Une incitation à aller vers le paradoxal et « l'équivoque » (au sens où l'on rencontre chez les « Grands Rhétoriciens »), un « retournement » au sens où dans les « entrées de clowns » tout peut s'inverser sans cesse et « l'accident », tout accident, créer du jeu et du sens (mais qui ne pourrait se séparer du rythme, qui ne pourrait s'appréhender que dans le rythme...). Il va sans dire que tout ceci n'est qu'une tension, un vœu pieux. Mais si, au moins, nous pouvions être dans cette tension.

(Question qu'on lui pose : comment un auteur « vivant » peut-il être sûr de ne pas écrire des textes morts ?)

Le refus, la « résistance » à certains textes contemporains ne viennent-ils pas avant tout d'une difficulté à les faire passer dans un phrasé qui ne peut se couler dans une certaine façon, assez dominante, de dire les textes, de les « jouer » (comme si c'était du déjà joué !)?

(Et il se demande pourquoi parfois dans une extrême maladresse cela se dit tout à coup justement, où cela sonne juste dans une grâce inexplicable, loin, de l'effet, de la « scène à faire », d'une virtuosité racoleuse...)

Fragments. Scènes. Séquences. Tableaux. « Mouvements ». « Morceaux » (Vinaver). Jean-Pierre Sarrazac dans *L'Avenir du drame* montrait bien, au début des années 80, l'importance dans les dramaturgies nouvelles du « geste du montage » et de la « juste découpe ». (Insistant à la fois sur un « espacement » nécessaire à l'heure où « les grands récits oraux, les récits fondateurs, les mythes se sont tus » et soulignant en même temps le danger d'une « vaine agitation », qui laisserait « aller le montage au régime d'une mécanique qui s'affole, d'un tintamarre avant-gardiste inutile⁷ ».)

Il y a aujourd'hui une pression, nouvelle, je crois, un discours dominant qui ne cesserait de répéter, bon d'accord, tout ça c'est fini, et si maintenant, vous auteurs de théâtre vous vous décidiez à nous « raconter des histoires » et des belles, des histoires bien construites, des histoires qui se tiennent, et lisibles, s'il vous plaît, allez un petit effort !... Ou alors, ne vous plaignez pas de ne pas être montés, de ne pas être lus, c'est pourtant simple ce qu'on vous demande, des histoires, des rebondissements, des personnages, des situations dramatiques... Discours qui se double souvent d'une référence au théâtre privé où, s'ils acceptent un certain nombre de contraintes, les auteurs seraient pleinement reconnus, montés comme ils ne l'ont jamais été dans le théâtre « public ». Selon cette nouvelle « doxa » les auteurs auraient là tout à gagner et seraient pleinement « servis » par des metteurs en scène qui ne trahiraient pas les textes.

En dehors de cette « pression », de ce discours « normalisant », il y a une vraie question : en quoi pouvons-nous être pris très vite, très facilement dans des tics formels, dans une forme qui semblerait aller de soi (un émiettement du sens tel qu'il pourrait se confondre avec la confusion et une certaine forme de facilité... le danger d'une forme qui ne serait plus habitée par aucune nécessité, tournerait à vide, et deviendrait un « passage obligé » de l'écriture). Dans un livre récent, *Lire le théâtre contemporain*, Jean-Pierre Ryngaert replaçant le fragment dans le projet brechtien s'interroge également : « Nous sommes amenés à distinguer une dramaturgie où le découpage relève réellement d'un projet et d'une idéologie du récit, où les morceaux entrent donc dans une structure qui finit par "faire sens", et une pratique du fragment qui relève de l'abandon du point de vue et finalement de l'impossibilité d'accéder à toute vision ordonnée⁸. » Il cite Georges Banu qui constate que « après avoir fait du fragmentaire un symptôme de la modernité autant que de la lisibilité, on découvre que la complaisance peut le guetter. La complaisance du petit qui s'assume comme tel, du non fini, bref d'une faiblesse qui se reconnaît trop facilement dans les pratiques fragmentaires » (p. 68). Un certain soupçon qui pèserait sur une utilisation systématique, formelle du fragment. « L'exigence fragmentaire » (c'est une expression, je crois, de Maurice Blanchot) me semble avoir été plus radicalement affirmée dans la distinction, par exemple, faite par Jean-Pierre Sarrazac entre une écriture dramatique traditionnelle et celle pratiquée par

⁵ Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, P.O.L., Paris, 1989.

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1970.

⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame*, op. cit.

⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod Éditeur, Paris, 1993.

« Futeur-rhapsode » qui « assemble ce qu'il a préalablement déchiré et qui dépiece aussitôt ce qu'il vient de lier » (*L'Avenir du drame*).

Mais chaque pièce ne crée-t-elle pas sa propre forme, ne devrait-elle pas créer sa propre forme, une forme qui s'inventerait à chaque fois, comme nous dit quelque part Hölderlin, chaque poème crée sa propre langue ? (Et chaque travail élaborerait également une réflexion sur la forme qui ne pourrait être, à chaque fois, que profondément différente.)

« Pour faire du théâtre, pas besoin de rideaux ni de bancs ! Nous avons dépassé le stade des décors. Une porte à deux battants ouverte et fermée entre chaque scène. Nous séparerons les actes par une petite musique que nous exécuterons nous-mêmes. » (Lenz⁹.)

L'auteur de théâtre doit-il se situer avant tout comme le « producteur » d'un matériau, se construisant avec le travail du plateau ou doit-il affirmer une nécessité interne de l'écriture, de la structure d'une œuvre totalement assumée, de bout en bout ? Une question qui reste en suspens. On a beaucoup glosé sur le fameux « faire théâtre de tout » de Vitez, paradoxe qui peut devenir la justification d'entreprises assez vaines (pas très loin de la mise en théâtre du bottin), ou la justification d'adaptations de romans qui font disparaître à la fois le théâtre et le roman. Même si aujourd'hui des collectifs d'écriture qui se sont constitués à une certaine période, « produisant » des textes à partir d'improvisations (avec beaucoup de bonne volonté idéologique) ne semblent plus beaucoup dans l'air du temps, on peut se demander si des auteurs, extérieurs à la « production », ont encore leur place dans le processus du théâtre ? C'est une question qui, je crois, doit pouvoir se poser (et surtout quelle place, quel rôle, quelle forme d'intervention, d'écriture... ? À inventer chaque fois différemment ?).

Je pense que même si un auteur écrit au plus près du plateau, à partir de (ou en réaction à) ce qui peut s'y passer, il y a forcément, s'il s'agit d'une vraie tentative, une exigence d'écriture d'un texte qui aurait sa nécessité interne et donc qui ne saurait être un simple matériau, un simple pré-texte.

Autre question. (Pierre dans notre jardin ?) Celle que soulève Vitez quand il déclare : « J'ai dit, d'une manière provocante et polémique, évidemment : je n'aime pas les auteurs, je n'aime que les poètes, je ne cherche pas d'auteurs, je ne cherche que des poètes. (...) »

Cela ne veut pas dire que le mot auteur en lui-même est mauvais, mais tout ce qui me semble une sorte de front commun, quasiment corporatif, d'artistes aussi singuliers que le sont les poètes (ou les auteurs au sens véritable du mot) m'irrite et m'exaspère, parce que, la plupart du temps, ils n'ont entre eux rien de commun.

(...) Je me fais une idée peut-être romantique de l'artiste, mais, pour moi, un véritable écrivain de théâtre, c'est quelqu'un qui propose aux acteurs et aux metteurs en scène, des énigmes, des tâches impossibles. Je ne pense pas que les metteurs en scène soient plus importants que les poètes, je pense tout le contraire : ce sont les poètes qui font avancer le théâtre. Parce que les poètes proposent aux acteurs et aux metteurs en scène (qui ne sont jamais que des acteurs, au fond, une spécialisation du travail de l'acteur) des tâches irréalisables. (...)

Le poète dramatique est un sphinx, il propose une énigme au metteur en scène, et le metteur en scène doit répondre à l'énigme. Généralement les metteurs en scène, comme devant le sphinx, ne savent pas répondre, et ils meurent justement, ils donnent leur langue au chat ¹⁰ (...). »

Extrait d'un texte en cours d'écriture, autour de Michel Vinaver pour le programme de *Iphigénie Hôtel* monté par Jacques Rosner.

La première chose qui me vienne à l'esprit, lorsque je pense au théâtre de Vinaver (et il faudrait, bien sûr, nuancer en parlant plus précisément du « trajet » de l'œuvre dont chaque pièce ne serait qu'un des moments), c'est le sentiment de l'ouverture, de possibilités de lecture et de jeu d'un texte qu'aucun « sens » ne pourrait refermer. À chaque fois, il y a le plaisir de la lecture, d'une lecture possible, et déjà dans le mouvement même de cette lecture « silencieuse » comme un appel du jeu, de l'interprétation. Avec l'impression aussi que cette ouverture est en même temps, paradoxalement, une sommation à la justesse de l'interprétation.

Lisant Michel Vinaver, je pensais beaucoup à la notion de « rythme » développée par le philosophe Henri Maldiney¹¹, rythme qui ne saurait être confondu avec l'écoulement, le flux, ni avec la régularité métronomique de la cadence (et son arrière-plan macabre) ou de la « mesure ». J'ai découvert, récemment, en lisant une interview de Vinaver, que la pensée du philosophe lyonnais lui était assez proche et qu'il le citait, à propos du rythme ou du paysage.

L'œuvre de Vinaver me semble être prise dans cette question du rythme qui renverrait à celle du traitement de la parole « ordinaire » dans l'écriture, et du mouvement, du geste qui s'opère dans le moment où cette parole, ces paroles qui peuvent être celles d'une langue « sociale », voire même de formules figées d'une langue de bois, sont détournées, réagencées dans une langue elliptique (je serais

⁹ Lenz, *Observations sur le théâtre*, traduites par R. Girard et reprises dans le programme de salle des *Soldats*, dans la mise en scène de Christophe Pertou en 1994.

¹⁰ Extraits d'un entretien avec Jean-Pierre Thibaudat, repris dans *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Éditions Gallimard, coll. « Le messager », Paris, 1991.

¹¹ Voir à ce sujet *Regard. Parole. Espace*, aux Éditions de L'Âge d'Homme, Lausanne, 1994.

tenté d'écrire « poétique » si ce n'était le côté péjoratif que peut avoir souvent ce mot), une langue musicale et aussi profondément comique, d'un comique qui n'emprunte pas à l'effet, qui ne naît pas forcément de situations. Bernard Schaetti¹² souligne que, chez lui, « l'ironie repose (...) sur une décontextualisation de la parole, mais il est toutefois fondamental de préciser qu'elle ne fonctionne pas chez Vinaver dans le rapport contradictoire d'un énoncé et d'un état de fait qui le ridiculise, mais à l'intérieur même de la langue. »

Un rire à la lecture des pièces de Vinaver qui pourrait éclater à tout moment. Ou s'inverser. (Dans un entretien¹³ avec Jean-Loup Rivière, il explique, ainsi, à propos de *La Demande d'emploi* : « on touche à l'ambivalence du triste et du drôle. [...] Il n'y a rien de plus triste, il n'y a rien de plus drôle, que quelqu'un qui s'étale dans la rue alors qu'il marchait d'un pas assuré. C'est ça le sujet de la pièce. ») Ambivalence qui me fait penser à ce terme étrange, mais assez beau, de « gélodacrye », forgé au XVI^e siècle et disparu depuis de la langue et que l'on pourrait « traduire » par un « pleurer-rire » (comme il y a un parler-chanter...).

Pour en revenir aux premières impressions de lecture des textes de Vinaver, je crois me souvenir d'un bonheur à découvrir que, à l'égal de ce que j'aimais dans la littérature, il pouvait y avoir, dans l'écriture théâtrale, l'évidence, radicalement, que le dialogue n'avait pas forcément à « rendre », donner l'illusion que de la parole s'échange comme si cette fonction allait de soi (dans cette opération un peu mécanique de « communication » à laquelle une certaine linguistique réduit la langue. Ce que l'on pourrait appeler la fonction « ping-pong » du dialogue). Comme s'il y avait toujours (on le dit, je crois, d'une pièce) du « jeu », que rien ne pouvait se fixer et se figer et que volait sans cesse en éclats une supposée belle ordonnance du récit qui serait celle aussi du monde.

Ce travail d'interrogation « en acte » et d'organisation d'une forme n'est jamais formaliste. Vinaver insiste sur « la poussée de l'écriture qui ne supporte pas de rester dans l'état originel de magma » et, dans l'entretien avec Jean-Loup Rivière, il explique à propos de la « composition » : « Il faut que les choses se composent, je dis bien qu'elles se composent, il ne faut pas que je les compose, parce que si je commence à les composer, tout fout le camp... » En lisant cet entretien, je me demandais si une approche qui limiterait trop cette démarche à un système construit, à un « procédé » d'écriture ne raterait pas ce qu'il peut y avoir en elle qui tient de l'imprévu, du surgissement, de ce qui ne se construit que par une logique se constituant du mouvement même de l'écriture. L'impression d'être face à une dynamique liée à la nécessité interne de l'œuvre en même temps qu'à cet aléatoire qui la « provoque » et la fait « exister ». (Et la rigueur de la méthode d'analyse des textes de théâtre proposée dans *Écritures dramatiques* rejoint aussi cette exigence, analyse « par prélèvements observés au microscope », qui ne « dessécherait » pas son objet. « Les travaux rassemblés ici voudraient montrer qu'elle peut, au contraire, rendre l'objet plus étonnant, plus émouvant, plus aimable¹⁴ » précise Michel Vinaver.

Le sentiment en lisant Michel Vinaver que des chocs infimes produisent de grandes déflagrations, et que de minuscules accidents viennent perturber ce qui semblerait aller de soi dans la langue et l'appréhension du monde, comme si elles étaient irrémédiablement atteintes, touchées et qu'elles ne puissent l'une et l'autre s'en remettre. Et nous avec.

« Pareil à une petite œuvre d'art, un fragment doit être totalement détaché du monde environnant et clos sur lui-même comme un hérisson¹⁵. »

Cette chose étrange, quelqu'un parlant seul, disant à haute voix les brisures, les cassures d'une pensée proférée avec ses accidents de parcours, sa musicalité, son adresse (à un autre absent, à Dieu, au spectateur, à qui d'autre ?). Image de André, le frère des « trois sœurs » de Tchekhov que Peter Szondi¹⁶ nous montre pris dans un dialogue avec le demi sourd Feraponte, faux dialogue qui est « au fond le monologue désespéré d'André, construit en contrepoint des discours également monologiques d'André ».

Impossibilité de la parole qui apparaît plus radicale, plus violente dans ce « dialogue de sourds » que dans un monologue où le personnage pourrait parler à quelqu'un (quelqu'un de vraiment absent ?)

« S'il vous plaît, messieurs, de vous enfermer dans les conditions limitées d'une seule maison et d'une seule journée, alors, au nom du ciel, gardez vos pièces relatant des histoires de famille et vos miniatures, et laissez-nous notre vaste univers ». (Lenz¹⁷.)

¹² « Un Théâtre de l'ironie » (la poétique de Michel Vinaver), *Théâtre/Public*, n° 113, novembre-décembre 1993.

¹³ « Entretien entre Michel Vinaver et Jean-Loup Rivière », préface des *Voisins*, Répertoire du Théâtre romand, n° 47, 1989.

¹⁴ *Écritures dramatiques* (essais d'analyse de texte de théâtre), sous la direction de Michel Vinaver, Actes Sud, coll. « Répliques », Arles, 1993.

¹⁵ Fragment 206, fragment de l'Athenaeum, cité dans *L'Absolu littéraire* de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1978.

¹⁶ *Théorie du drame moderne* (1880-1950) de Peter Szondi, texte français Patrice Pavis, avec la collaboration de Jean et Mayotte Bollac, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.

¹⁷ Cf. note 9.

Que penser du recours aux témoignages livrés par Pierre Bourdieu (*La Misère du monde*¹⁸) dont « la mise en théâtre » représenterait, apparemment, pour certains, une « immédiateté » du réel, d'un « vrai réel » qui n'aurait pas à passer par une forme pour se « donner » pleinement. Comme si congédié de l'art, de l'écriture, ce réel faisait retour, non plus sous la forme de la « tranche de vie » chère au naturalisme, mais sous celle d'une « tranche de parole ». Bien sûr. La reprise au théâtre de ces paroles peut être honnête et juste, refuser « l'effet » de réel (le seul spectacle réalisé à partir du livre que j'ai vu, *Abbas* mis en scène par Dominique Féret me semblait avoir cette justesse). Mais ces paroles ont été livrées à quelqu'un dans un dialogue précis, transcrites (transcription qui, le rappelle Bourdieu, « fait subir au discours oral une transformation décisive »), précédées à chaque fois d'un texte où sont rappelés « les traits pertinents » que la perception distraite et désarmée laisse échapper ». Il s'agit d'une démarche d'ensemble, une passionnante « réflexion critique » attentive à refuser l'objectivation de l'autre tout autant que la confusion avec ce qu'il peut dire.

Cette démarche ne peut qu'interroger radicalement le théâtre. Mais n'y a-t-il pas dans la tentative d'utiliser ces paroles comme « matériau » de théâtre (les coupant ainsi de leur contexte « critique ») une illusion, un fantasme de parole « immédiate », « vraie », transparente ?

Je crois qu'il y a une grande différence avec des textes qui peuvent s'écrire à partir de paroles, de témoignages, mais dans la perspective de la fiction, avec le décalage (même infime) de la fiction...

(À suivre)

¹⁸ *La Misère du monde*, sous la direction de Pierre Bourdieu, Seuil, Paris, 1993.