

La représentation de la Dispute dans la dramaturgie française de Bernard-Marie Koltès*

Seyyed Mehdi Heydari** (auteur responsable)

Professeur assistant, Université Azad Islamique, Unité de Téhéran Centre

Roghayye Zoghi

Doctorant de la littérature française, Université Azad Islamique, Unité de Téhéran Centre

Résumé

Toute pratique artistique s'inscrit dans l'imaginaire social d'un groupe. Les arts fondent la culture d'une société, générateurs et réceptacles à la fois du dynamisme interne et de ce fait, leur pratique n'est jamais innocente. Koltès, dans son théâtre poursuit un objectif de fonctionnalité pratique indéniable. Le rôle que jouent les rites profanes est immense. La fonctionnalité de son théâtre est si prioritaire qu'elle détermine parfois l'organisation sociale. Si l'on considère que l'objet de toute littérature est l'expression des sensibilités et pensées sociales, il faut admettre que les sociétés, elles-mêmes sont les créateurs de la langue particulière. Le rôle d'un créateur, se définit par l'intelligence ou technique qu'il a de pouvoir permettre la révélation de la pensée mythique du groupe. Cependant, les créateurs et la société elle-même sont permanents, faits d'harmonie ou de tumulte. Koltès, placé devant un éventail de choix idéologiques possibles, définit lui-même l'orientation de sa pratique artistique et tente d'y faire des révélations nouvelles dans le domaine dramaturgique des années 1970-2000 du théâtre français. Il est sans doute redondant de préciser au théâtre les perspectives de la dramaturgie.

Mots-clés : théâtre, dispute, société, Koltès, dramaturgie moderne

* **Date de réception:** 2015/ 06/27

Date d'approbation: 2016/ 06/22

** **E-mail:** meh.heydari@yahoo.com

Introduction

"Le théâtre est essentiellement composé de voix. A la limite, il pourrait ne pas être visuel" (Pinget, 1970), "notre oreille est un appareil enregistreur bien aussi puissant que notre œil" (L. Knapp, 1969, p. 552). Ceci nous amène à estimer que l'auteur de théâtre doit faire attention à la technique de la parole écrite pour cela que la parole peut être prononcée par les acteurs et ensuite entendue par le public. "Ici, le jeu serait remplacé par la lecture. Je crois toujours que rien ne remplace la lecture d'un texte [...]. Les deux acteurs devraient donc parler comme s'ils étaient en train d'écrire le texte dans des chambres séparées, isolées" (Duras, 1982, pp. 59-60)

La voix s'impose et domine car elle donne une ouverture plus grande à l'imagination qui ne la cristallise pas dans des images définitives. Nombreuses sont les techniques d'écriture dans le théâtre contemporain, parmi lesquelles figure celle de la calligraphie spécifique qui crée une aventure de l'œil.

"Texte hérissé d'italiques, les indications scéniques (les fameuses didascalies), texte labouré de blanc, les fréquents passages à la ligne, texte ponctué de majuscules, les noms des personnages, parfois nombreux et tous mis sur le même plan. [...]. Devant cette gymnastique ambulatoire de l'œil, certains reculent, s'abstiennent, préférant l'oculaire balayage régulier des lectures habituelles : romans ou essais" (Corcos, 1992, p. 3). Or il paraît qu'un nouvel ordre s'impose sur l'écriture dramatique contemporaine où les auteurs dramatiques prennent l'initiative de pousser les voiles de la création artistique.

"Les textes dramatiques d'aujourd'hui, troués, lacunaires, montés découpés, fragmentés, supposent non seulement des auteurs préoccupés du rapport corps/verbe, mais aussi des maniaques de l'écriture qui dialoguent avec la littérature et travaillent moins l'oralité de la langue que les effets de l'écrit"(Fichet, 1994, pp. 43-55). Et l'acteur "ne parle pas, il dit de l'écriture. Il fait jouer le passé de la trace sur la page avec le présent de la voix du corps dans l'espace" (Corvin, 1981, p. 27)

L'écriture dramatique contemporaine confirme un certain aspect d'émiettement, de perte de concepts et de formes classiques dont la notion du personnage qui est substitué par celle de figure. Or, l'on assiste à de nouveaux textes où l'art du montage et la jubilation de la parole constituent l'une des premières préoccupations des auteurs dramatiques.

Ici, il se pose cette question : comment Koltès peut-il écrire sa parole et quelles sont les techniques employées par lui pour la mise en scène de sa parole ?

Koltès cherche à donner une valeur esthétique à ses œuvres et attribue aux discours de chacun de ses personnages des particularités conformes à leur caractère et cela afin de créer un effet de vraisemblance. Ce qui l'amène à fournir au lecteur des répliques écrites comme si elles étaient parlées de manière spontanée, car "écrire un bon langage dramatique, c'est unir les contraires" (Larthomas, 1972, p. 177)

1. La parole dans le théâtre de Koltès

Le théâtre contemporain se caractérise par la diversité de ses écritures. On décèle toutefois de fortes tendances, comme l'équitation du discours théâtral, la composition en fragments, le montage de matériaux hétérogènes, les bouleversements formels liés à l'expression de l'intime, les transformations du discours dans les didascalies ... etc.

L'écriture théâtrale, textuelle et scénique, s'ouvre à d'autres arts comme la danse, la vidéo, le cirque, le cinéma, la musique, ce qui donne lieu à des créations très originales où les discours interagissent, se contaminent pour inventer une langue nouvelle, proprement spectaculaire. Certaines caractéristiques des langages cinématographiques, musicaux, chorégraphiques, ... peuvent également se transposer dans l'écriture textuelle elle-même.

Koltès est un poète dramatique. A côté de ces formes composites, sa forme dramatique adopte les stratégies de réécriture des faits divers. Les actions de ses personnages dépendent de leurs paroles qui constituent l'action même des pièces dans la plupart des cas. La nature de l'action se

trouve valorisé dans le théâtre et semble varier en fonction des formes dramatiques de sa dramaturgie.

En tout la fonction de la parole est beaucoup plus remarquable que de celle de l'action sur scène et c'est dans ce sens-là que sa dramaturgie est basée sur la profération de la parole sur scène. La parole représentée dans les pièces de Koltès est la plupart du temps sous la forme d'une dispute. Il s'agit de la relation entre la place accordée à l'action¹ et la prise de la parole par les personnages. C'est dans ce processus de mise en parole de son théâtre que l'action se trouve assujettie aux mouvements intérieurs des textes, c'est-à-dire qu'elle ne se développe qu'au fur et à mesure de l'avancement de la parole des personnages. Par ailleurs son théâtre n'exclut pas l'action et la parole dramatique mais n'en fait pas sa propre préoccupation. Il y a une concentration maximale sur l'état de la parole des personnages.

La particularité de l'action dans l'œuvre de Koltès est un résultat de la représentation de la parole dans son théâtre. Ce théâtre qui marque toujours son renouvellement en rebondissant d'une forme à l'autre ne se moule jamais dans une forme unique et donne ainsi à la parole la liberté de se mouvoir sur scène de la façon à être proférée dans les différents lieux de dire des humains.

A cet égard, le plateau a raison et la loi du plateau peut bousculer l'ordonnance première de la pièce ; on peut déplacer ou inter changer parfois une séquence. Le texte est écrit mais il est mis en jeu donc mobile. Il se peut qu'étant présent aux répétitions, l'auteur et le réalisateur demandent à l'acteur de rajouter un petit quelque chose pour démarrer un petit supplément d'information et pour donner à la parole toute sa force de vérité et son évidence. Cela peut créer un trouble même peut aider l'acteur à entrer dans la partition.

Pour Koltès, la forme, la structure et le ton d'une expression artistique ne peuvent être séparés de leur sens, de leur contenu conceptuel ; simplement parce que l'œuvre d'art et son sens forment un tout indissociable, ce qui est dit est indissociablement lié à la manière dont s'est dit et ne pourrait être dit d'aucune autre façon. Cependant, dans son théâtre,

nous remarquons qu'il essaye de trouver un moyen d'expression au-delà du langage.

Le dialogue est alors fréquemment réduit à un échange insignifiant ramené à sa plus simple expression, formé de très brèves répliques. Ces dernières sont entrecoupées de silences manifestent la nullité des personnages et des pensées. Si l'emploi que fait Koltès du langage a pour but de le dévaloriser en tant que véhicule de pensée ou en tant qu'instrument de communication de réponses toutes faites aux problèmes de la condition humaine. Son emploi persistant peut paradoxalement être compris comme une tentative personnelle de communiquer et de communiquer l'incommunicable. La parole sous forme d'une dispute est utilisée dans ses pièces pour exprimer l'état de perte de ces figures pour lesquelles la nostalgie et la douleur sont une honte. Ainsi, l'action dans l'œuvre de Koltès n'a pas un devenir préétabli, elle se forme petit à petit suivant la parole dans chaque pièce et par conséquent il n'existe pas une action principale ni secondaire. Le drame koltèsien révèle la vie sur scène dans toute sa dramatisation en questionnant la profération de la parole sur scène où l'action se réduit à des gestes et à des discours.

Pour faire manifester la dispute koltésienne ; l'auteur utilise des techniques propres à lui-même. Pour montrer les particularités du théâtre de Koltès ; l'étude des techniques de la représentation de Koltès est nécessaire. On examine les techniques de la représentation dans le texte dramatique plutôt que dans le résultat scénique, le langage dramatique et la parole proférée.

2. Les techniques de la représentation des Disputes chez Koltès

Toutefois, dans cette dramaturgie qui multiplie effectivement emprunts et citations, le montage de formes s'avère dynamique et non point statique. Et au-delà de ce montage, la représentation de Koltès ne s'appuie pas sur des formes préétablies ; elle les convoque tout en donnant une théâtralité à la parole, creusant ainsi le langage et reformulant le monde sur scène.

Koltès autant qu'est frappé du grincement de la plume ou du martèlement des touches qui grave les mots, il n'est pas un simple scripteur.

Roland Barthes estime que : "Ecrire est un acte qui dépasse l'œuvre" (Barthes, 1981, p. 276) C'est particulièrement vrai au théâtre, où les auteurs mettent à l'épreuve du direct leur rapport à la langue, à la culture, au monde. Ils inventent de nouveaux modèles, créant de nouvelles "propositions de théâtre" (Gabilly, 1994, p. 16) affirment et imposent une pluralité d'écritures.

L'auteur de théâtre, notamment celui qui appartient à la génération 1970-2000, semble exercer son activité d'écriture ou bien son propre atelier dramaturgique. Ceci nous amène à dire que chez Koltès, une certaine nécessité submerge lors de la représentation d'une pièce de théâtre, celle de l'efficacité dramatique. C'est-à-dire cela a été conçu et écrit pour être vu et dit; ce qui le situe du côté du théâtre autant du côté de la littérature. Or il faut du visible pour que le théâtre se forme, "Le théâtre veut le corps, et la voix. " (Guenoun, 1994, p. 35)

Il est inutile de donner un aspect général de la représentation dramatique. Tout de même, il est possible que certaines techniques se répètent dans plusieurs formes. Ses textes rompent de façon radicale avec les conventions de l'écriture classique et poussent le théâtre jusque dans les extrêmes limites. Le théâtre de Koltès ne se limite pas à quelques techniques empruntées aux autres auteurs dramatiques, il varie les choix de la calligraphie visant à faire ce qu'on peut appeler "la scène dans la page". Or ce choix exige une attention particulière de la part du metteur en scène lors de la mise en scène de son œuvre.

2.1. Les particularités du théâtre koltèsien

L'absence de la ponctuation témoigne de la volonté de rendre le flux des parlures avec des coupes qui ne respectent pas les règles syntaxiques. Son écriture recrée le rythme et la spontanéité de l'oral. La ponctuation fait obstacle au jaillissement des rythmes et des images. On constate souvent des différences rythmiques importantes quand l'auteur interprète son texte et quand celui-ci est dit par les acteurs. "Le texte non ponctué par l'auteur laisse libre la ponctuation orale, dictée par le souffle et propre à chaque individu. " (Ryngaert, 1991, p. 44)

Par l'absence de la ponctuation, Koltès invente une autre langue avec une parole logorrhéique et laconique; une langue qui tient au corps, s'en arrache en jaillit tout le contraire des discours aseptisés qui submergent en laissant les spectateurs indifférents. Ce langage réinventé ré impulse respiré différemment et donne des textes limites, signaux d'alarme face à la banalisation de la langue de communication médiatique où règnent le lisse, l'anonyme et l'elliptique.

" Ce soir-là je suis sorti j'ai appelé un taxi, je lui ai dit « Emmenez-moi, monsieur. Où, monsieur ? Au meilleur endroit possible, monsieur. Bien, monsieur m'a-t-il dit et il m'y a emmené et depuis j'y stationne de moi-même je ne sais pas où me mettre, je sais que je n'ai rien à attendre en stationnant ici, mais je ne sais réellement pas où je dois me poser. (...) » (Koltès, 1995, p. 57-58)

Ce théâtre déborde de collage de textes et de matériaux dramaturgiques si bien que Koltès exprime un certain plaisir de faire ce collage.

"Au lieu d'une œuvre organique et faite d'un seul morceau, le dramaturge colle des fragments de textes venant de tous horizons : articles de journaux, autres pièces, enregistrements sonores, etc. Une stylistique de modes de collage est possible, bien que sa typologie soit malaisée. " (Pavis, 1996, p. 51)

Le collage se manifeste par l'introduction de plusieurs éléments dramaturgiques qui sont utiles à l'avancement de la pièce. Par exemple, la lecture d'un article de journal semble célébrer cette technique de collage et même le collage se manifeste également par l'introduction d'un effet sonore. Voilà une référence à l'idée du roman *L'Attrape-cœur*² que Koltès utilise dans *Sallinger*: *"If a body catch a body coming through the rye."* (Koltès, 1995, p. 29) En d'autres termes, toucher quelqu'un peut sauver quelqu'un.

Une autre particularité de ce théâtre est que la conversation est sous forme d'un échange dialogique.³ La conversation est très présente et elle ne couvre pas l'ensemble d'une pièce mais souvent deux ou trois

personnages se mettent à parler donnant une suite à leur dialogue dans ce que l'on appelle l'échange dialogique. Ce dernier se manifeste par la capacité des interlocuteurs de communiquer entre eux.

"June- Les rouquins ont toujours des colères, et tapent facilement.

Carole- Pas lui, c'était un rouquin exceptionnel.

June- Je ne te crois pas, il n'y a pas de rouquin exceptionnel (...)" (Koltès, 1995, p. 115)

La polyphonie aussi se fait de la démultiplication des niveaux de dialogue entre les personnages qui ne se répondent pas forcément mais qui font de la scène le recyclage de ces multiples sources sonores.

Or, chaque réplique forme un morceau de la toile et les répliques ne s'additionnent et ne se choquent pas mais il faut que chaque réplique trouve sa place de façon à ce que nous, spectateurs ou lecteurs, nous suivons le cheminement des commotions des interlocuteurs afin de reconstituer un événement.

"La Gamine – Comment tu t'appelles ? Dis- moi ton nom ?

Zucco – Jamais je ne dirai mon nom.

La Gamine– Pourquoi ? Je veux savoir ton nom.

Zucco – C'est un secret. "

"Zucco – Roberto Zucco.

La Dame – Pourquoi répétez-vous tout le temps ce nom ?

Zucco – Parce que j'ai peur de l'oublier.

La Dame – On n'oublie pas son nom. Ce doit être la dernière chose que l'on oublie.

Zucco – Non, non, moi, je l'oubli. Je le vois écrit dans mon cerveau, et de moins en moins bien écrit, de moins en moins clairement, comme s'il s'effaçait, il faut que je regarde de plus en plus près pour arriver à le lire. J'ai peur de me retrouver sans savoir mon nom" (Koltès, 1990, p. 76)

Le laconisme ou l'écriture des brèves tirades sont récurrents dans l'œuvre de Koltès. C'est délibérément que l'auteur consacre de longues scènes où l'échange dialogique entre les personnages se réduit à un ou deux mots. Or, cette technique d'écriture favorise le silence qui équilibre les prises de parole entre les énonciateurs ou à l'inverse il accélère la parole suivant les didascalies qui séparent les répliques.

" L'inspecteur s'arrête.

Il ne se retourne pas.

Il balance doucement la tête, comme si la réflexion profonde dans laquelle il était plongé venait de trouver sa solution.

Puis tout son corps balance, et il s'effondre sur le sol.

Ni le meurtrier ni sa victime ne se sont à aucun moment regardés. " (Koltès, 1990, p. 31)

Koltès utilise un langage minutieux qui capte les moindres détails du réel où les objets les plus insignifiants acquièrent une esthétique apparente. Souvent dans son théâtre, la parole des personnages reconstitue le réel en enchaînant les épisodes avec leurs propres points de repère à partir d'un sujet, d'un objet ou d'un mot. C'est plutôt pour rendre compte d'un état de la parole, de la prise de parole des humains ; c'est-à-dire la parole de l'émotion. Or la parole de l'émotion elle est.

Patrice Pavis dit : "Cette expression empruntée à R. Barthes (Communication, n°11, 1968) s'applique à la littérature, au cinéma ou au théâtre : il y a en effet impression de réel lorsque le spectateur a le sentiment d'assister à l'événement présenté, d'être transporté dans la réalité symbolisée et d'être confrontée non pas à une fiction artistique et à une représentation esthétique mais à un événement réel. " (Pavis, 1996 pp. 113-114)

"En cachette, les singes aiment à contempler les hommes, et, en douce, les hommes n'arrêtent pas de jeter des coups d'œil aux singes. Parce qu'ils sont de la même famille, à des étapes différentes ; et ni l'un ni l'autre ne sait qui est en avance sur qui ; personne ne sait qui tend vers qui ; sans doute

est-ce parce que le singe tend indéfiniment vers l'homme, et l'homme indéfiniment vers le singe. Quoi qu'il en soit, l'homme a davantage besoin de regarder le singe que de regarder les autres hommes, et le singe de regarder les hommes que les autres singes. Alors, ils se contemplent, se jalouent, se disputent, se donnent des coups de griffes et des coups de gueule ; mais ils ne se quittent jamais, même en esprit, et ils ne se lassent pas de se regarder" (Koltès, 1988, p. 42)

La répétition semble être une technique clé dans son théâtre, elle permet la mobilité du sens et donne un effet comique aux mots et aux phrases répétés. Cette répétition peut s'opérer elle-même quand il s'agit de certains mots répétés au sein de cette tirade et au niveau de l'ensemble d'une scène où une phrase se trouve répétée donnant un effet comique dans l'ensemble des autres phrases.

" (...) *Normal, oui, j'ai dit : Normal. Psychologically normal, equilibrated, able to do something, well... You understand, don't you ? (...)* " (Koltès, 1995, p.124)

Même le silence fonctionne comme une technique de l'écriture afin de canaliser la parole et de dérégler le dialogue des personnages. Or l'écriture des moments silencieux favorise l'orchestration de la parole et la profération des voix sur scène.

" (...) *Pensez- vous qu'aujourd'hui là, maintenant, je suis un être normal ? (Silence) S'il vous plaît, répondez, je n'entends rien. Pardon ?*" (Koltès, 1995, p. 124)

Le texte didascalique permet de suivre des déplacements détaillés d'un ou de plusieurs personnages qui font une scène presque silencieuse. Ce texte contient des mots prononcés par les personnages lors de leurs déplacements, il diffère de la didascalie descriptive qui détaille leurs gestes sur scène.

" (...) *Où il se croit, celui-là ? Remue-toi, nom de Dieux. (Il lance une boîte vide à la tête de Leslie qui finit par enfiler l'uniforme.) Plus vite, pas de travers, la veste, et les décorations, bordel : droits, ou je te descends (...)*" (Koltès, 1995, p. 100)

Koltès utilise aussi des paroles situées entre le monologue et le soliloque. Cette écriture semble suivre les états d'âme du personnage afin d'émettre une parole intime qui se présente comme un monologue intérieur prononcé à mi-voix. Or, par cette parole, l'on suit les pensées intérieures du personnage qui, tout en restant avec les autres, parle comme s'il était seul.

" (...) Les femmes rêvent de fuir et les hommes le font. Vive la guerre, Leslie. (...) Tandis que moi, plus voilée que jamais, je poserai mon front tout contre la fenêtre, et je regarderai l'impasse déserte comme un cimetière. (...)" (Koltès, 1995, p. 24)

Autre technique koltésienne est la technique du passage à la ligne qui semble être un résultat de l'écriture fragmentaire. Les phrases alignées constituent un nouveau lancement à la parole et une variation des thèmes des phrases proférées.

"Je suis un vieil homme et je suis attardé au-delà de ce qui est raisonnable." (Koltès, 1990, p. 34)

"Mais je suis fort inquiet car je ne sais pas comment je reverrai la lumière du jour après une aventure aussi farfelue, cette station ne m'apparaîtra jamais plus pareille, je ne pourrai plus ignorer la présence de ces petites lanternes qui n'existaient pas jadis, et puis, une nuit blanche, je ne sais pas comment cela transforme la vie, je ne l'ai jamais fait (...)." (Koltès, 1990, p. 34)

Conclusion

La représentation de la parole humaine et de l'acte de parler sur scène dans le théâtre de Koltès invite le spectateur à s'interroger sur la situation des personnages qui ressemble à la sienne et c'est là que réside la nécessité et la force du monologue. On peut affirmer que son théâtre est la forme qui fait sens. Il semble important de préciser que ses pièces ont des formes dramatiques particulières, présentent un éclatement de récits, une texture décousue. C'est un théâtre où il faut se hâter de prendre la fuite d'essayer

de sauver les fragments de soi. Et la parole est reconstituée et représentée sur scène où l'organisation de la vie découpe une même journée en plusieurs petites vies, autonomes les unes des autres parfois en plusieurs récits de vie.

Les pièces koltésiennes donnent l'impression que les personnages ne surveillent pas la façon dont ils parlent. Les partenaires de son dialogue donnent aux répliques la fraîcheur et la souplesse de la langue parlée dans la vie réelle. Il s'agit du premier effet recherché sur le destinataire d'une pièce de théâtre, lui faire oublier qu'il participe à une fiction. Les scènes de dispute demandent un habileté particulier à manier l'écrit pour donner l'impression de l'oral. Koltès accorde à ses personnages des expressions et du vocabulaire de la vie courante. Le texte de ses pièces est travaillé et on sait que Koltès consacre beaucoup de temps à leur élaboration.

Dès le premier monologue, nous sommes passés au cœur des choses. Le titre consiste donc en une ouverture sur un genre, sur une forme propre au théâtre intime et par conséquent proche de la vibration de la vie réelle. Plutôt que de jouer sur l'accumulation, sur l'abondance des lignes d'action, Koltès procède, dans ces monologues, dialogues spécialement disputant avec une concentration extrême si bien que l'attention du spectateur se focalise directement sur l'avalanche de la parole empilée de ces récits intimes.

Ce théâtre atteint magnifiquement son but chaque fois qu'il s'inscrit dans la vie quotidienne pour la scander et la dénaturer sur un mode à la fois particulier et général. La parole de Koltès déverse des paroles particulières et brise progressivement le quatrième mur en s'adressant au public comme ultime destinataire.

Notes

1. Patrice Pavis définit l'action comme : "Suite d'événements scéniques essentiellement produits en fonction du comportement des personnages, l'action est à la fois, concrètement l'ensemble des processus de transformations visibles sur scène, et, au niveau des personnages, ce qui caractérise leurs modifications psychologiques ou morales". *Dictionnaire Du Théâtre. Op. Cit.*

2. Dans *Sallinger*, *Koltès* est librement inspiré de la figure de l'écrivain *J.D Salinger*, auteur de *l'Attrape-Cœur*. La pièce raconte la détresse d'une famille américaine après le suicide du Rouquin, jeune homme qui revient hanter l'existence de ses proches.

3. Selon Dominique Combe, le théâtre est "de tous les genres, [...] celui qui s'impose le plus fortement, non seulement à la perception antéprédicative, mais encore au jugement à cause de sa forme dialogique". Dominique Combe, *Les Genres Littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 16.

Bibliographie

- BARTHES Roland, *Littérature Et Signification*, in *Essais critiques*, Paris, Seuil, Points-Essais, 1981.
- BETTINA L. Knapp, *Une Interview Avec Robert Pinget*, in *The French Review*, vol. XLII, n°4, New York, mars, 1969.
- CORCOS Pierre, *Le Premier Metteur En Scène*, in *Cripure*, numéro spécial Théâtre en fureur, Paris, Cahiers de théâtre octobre 1992.
- CORVIN Michel, *L'Avenir Du Drame*, Lausanne, l'Aire, 1981.
- GABILLY Didier-Georges, in *Les Cahiers Prospero*, n°1, Centre national des écritures du spectacles- La Chartreuse, 1994.
- COMBE Dominique, *Les Genres Littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- DURAS Marguerite, *La Maladie De La Mort*, Paris, Minuit, 1982.
- FICHET Roland, *L'Art de Fendre*, in *Les Cahiers de Prospero*, n°1, Avignon, Centre national des écritures du spectacles- La Chartreuse, 1994.
- GUENOUN Denis, *L'Exhibition Des Mots*, Paris, l'Aube, 1994.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Sallinger*, Paris, Minuit, 1995.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Roberto Zucco*, Paris, Minuit, 1990.
- LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996.
- PINGET Robert, *Un entretien in Le FIGARO*, Paris, 26 décembre, 1970.
- RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à L'Analyse Du Théâtre*, Paris, Bordas, 1991.