

LE DRAME EN DEVENIR

“Le théâtre ne peut être épique [...] puisqu’il est dramatique”

Eugène Ionesco.

Lorsque j’ai proposé, il y a une vingtaine d’années, le concept de rhapsodisation de l’écriture dramatique, mon intention était de le combiner, voire de le substituer à ceux d’«épïcisation» et de «romanisation». En fait, il s’agissait de rendre compte du devenir de la forme dramatique, dont Peter Szondi avait montré qu’elle était entrée vers 1880 dans une crise irréversible¹. Et d’en rendre compte dans des termes qui me paraissaient plus adaptés que ceux de Bakhtine ou de Brecht (ces derniers, largement repris par Szondi).

La «romanisation des autres genres» – et, donc, du théâtre – dont parle Bakhtine² n’est incontestable que sur une période où l’art du roman est prédominant et sert de modèle, en gros de la moitié du XVIII^e siècle aux débuts du XX^e siècle, avec un pic qui correspond au moment naturaliste (les pièces de Tchekhov, «compliquées comme des romans»). En outre la façon bakhtinienne d’opposer le dialogisme romanesque au monologisme dramatique, pour être brillante, n’en est pas moins sommaire et discutable.

Quant à l’épïcisation du théâtre, si incontestable qu’elle paraisse dans la pratique, elle soulève diverses objections d’ordre théorique. La principale de ces objections étant que le théâtre épique (en tout cas la «grande forme épique» du théâtre prônée un temps par Brecht) est généralement présenté – y compris – par Szondi – comme le produit d’une (r)évolution, comme le résultat d’un progrès en matière de dramaturgie. Le processus dialectique d’un dépassement de la crise de la forme dramatique masquant mal la perspective téléologique d’une dialectique apologétique du Nouveau – le théâtre épique – aux dépens de l’Ancien – le théâtre dramatique réputé moribond. Or cette perspective, qui convient très bien à la production brechtienne et encore mieux au théâtre documentaire selon Piscator et Weiss, paraît bien étroite dès qu’on la confronte aux dramaturgies du subjectif (de l’intra-subjectif). Le «sujet épique» avancé par Szondi n’est jamais que l’intégration par l’écriture théâtrale moderne (post-dramatique donc) d’une

conscience narratrice – une «romanisation», en quelque sorte. En regard de dramaturgies comme celles de Strindberg, de Beckett, d'Adamov où toute la dimension psychique de la vie contemporaine se trouve prise en compte, le «sujet épique» szondien, simple témoin ou conteur de l'action théâtrale, paraît ressortir d'une «subjectivité» fautive et limitée.

Toutefois, le concept d'épique garderait aujourd'hui quelque chance d'embrasser le devenir de l'écriture dramatique, pour peu qu'on laisse l'ampleur et la plasticité qu'il avait dans l'esprit du Walter Benjamin de *Qu'est-ce que le théâtre épique?*. Du moins dans la première version de ce texte où il est mentionné que «Strindberg a tenté de façon très consciente de créer un théâtre épique, non tragique» et «ouvert la voie au théâtre «gestuel» par la véhémence de sa pensée critique et son ironie sans concession»...³ Hélas! le durcissement du concept d'épique au théâtre (en particulier chez Szondi, plus à l'écoute d'Adorno – qui pourfend la subjectivité de type strindbergien ou expressionniste – que de Benjamin) ne permet plus aujourd'hui de suivre cette voie toujours très féconde d'un épique paradoxal, oxymorique, de cet «épique intime», qui semble venir du *Second Faust*, passe par Strindberg, les expressionnistes, Pirandello, Beckett, Adamov, Kroetz, Bernhard, Duras et tant d'autres⁴.

Parler de rhapsodisation de l'oeuvre théâtrale, isoler dans l'écriture théâtrale une pulsion rhapsodique, c'est précisément en revenir à la conception large de l'épique propre à Benjamin. A cette idée d'un «sentier de contrebande par lequel l'héritage du drame médiéval et baroque nous est parvenue»⁵. C'est dans la correspondance entre Schiller et Goethe et, en particulier, dans l'essai *Poésie épique et poésie dramatique* que Goethe adresse à son ami le 23 décembre 1797, que l'on voit (ré)apparaître la figure du rhapsode. Celui-ci n'étant plus simplement considéré comme un conteur opposé à l'acteur (ou au «mime») mais également comme poète: «Si l'on voulait déduire de la nature humaine, écrit Goethe, les lois détaillées d'après lesquelles [poète épique et poète dramatique] doivent agir, il faudrait toujours imaginer un rhapsode et un mime, tous deux poètes et entourés, le premier du cercle tranquille de ceux qui sont à son écoute, le second du cercle impatient de ceux qui regardent et entendent»⁶.

Mais lorsque Goethe s'emploie, du moins apparemment, à départager strictement les domaines du dramatique et de l'épique, Schiller lui répond que certes «[sa] préoccupation présente de distinguer et de purifier les deux genres est d'une importance très grande » (29 décembre 1797) mais que: «La tragédie, au sens le plus élevé de ce terme, tendra [...] toujours à s'élever vers l'épique et ce n'est qu'ainsi qu'elle devient de la poésie. De même l'épopée tendra à descendre vers le dramatique et ce n'est qu'ainsi qu'elle satisfera entièrement au concept de la poésie comme genre»⁷. Schiller commence ici de prendre en compte dans la théorie (timidement, en vérité puisqu'il précise aussitôt qu'il convient «d'empêcher que cette attraction mutuelle ne résulte en un mélange et un brouillage des frontières») ce que Goethe – avec *Faust* – et lui-même (dans des «romans dramatiques» du type *Wallenstein*) ont mainte fois mis en pratique, à savoir le débordement de la forme dramatique par des tendances et «motifs» proprement épiques.

Dans cette correspondance de Goethe et Schiller, la rhapsodisation fait donc déjà figure de «devenir mineur» de la forme dramatique. Destinée absolument opposée à celle, résolument «majeure», que Hegel va bientôt définir pour le drame envisagé comme dépassement dialectique de l'épique et du lyrique. Or il semble que Brecht ait voulu lire entre les lignes de la correspondance Goethe-Schiller au profit de sa perspective anti-hégélienne d'un théâtre épique. C'est du moins ce qui transparaît dans tel passage du *Petit organon* où il note que «la distinction établie par Schiller, selon laquelle le rhapsode aurait à traiter son affaire comme totalement passée, le mime la sienne comme totalement présente, n'est plus aussi pertinente»⁸.

Mais nous venons précisément de voir que, pour Schiller, la distinction n'est déjà plus aussi nette que lè prétend Brecht. Schiller emprunte, du moins en théorie, le «chemin de contrebande» évoqué par Benjamin. A travers ce dialogue à trois entre Schiller, Goethe et Brecht (qui exclu Hegel et son *Esthétique*, mais pourrait inclure, entre autres, Lessing, partisan d'un croisement du roman et du drame), se joue une partie serrée opposant les tenants d'un dépassement (d'une «solution», préfère dire Szondi) épique du drame et ceux, dont je suis, d'un devenir rhapsodique où la forme dramatique devient le lieu de tensions, de lignes de fuite, de débordements: débordement du dramatique par l'épique et/ou le lyrique, libre jeu des contraires. La forme

dramatique non pas «sauve» ou faisant l'objet, comme le suggère Szondi, de «tentatives de préservation», mais toujours (re)débordée – c'est à dire (ré)abordée, selon une expression que j'emprunte à Pirandello, avec «le sens du contraire».

J'ai suffisamment développé ailleurs⁹ les principales caractéristiques de la rhapsodisation du théâtre: refus du «bel animal» aristotélicien et choix de l'Irrégularité ; kaléidoscope des modes dramatique, épique et lyrique; retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique; assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant le mosaïque d'une écriture en montage dynamique; percée d'une voix narratrice et questionnante qu'on ne saurait réduire au sujet épique szondien, dédoublement (notamment chez Strindberg) d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire) ... Je me limiterai donc ici à un problème qui se situe au coeur de l'évolution de l'écriture dramatique au XXe siècle: la liquidation de la dernière contrainte aristotélicienne et néo-aristotélicienne. Je pense bien sûr à cette «unité d'action» – ultime rempart de l'aristotélisme – qui a paru aussi encombrante et obsolète au XXe siècle qu'on pu le paraître, au siècle des Lumières, les unités de temps et de lieu. Car, si l'action n'a plus de «but», au sens hégélien du vocable, comment et pourquoi devrait-elle maintenir son unité?...

Le Patchwork de la vie (How to make an American quilt) ... Il y avait à l'affiche à Paris, en juin 1996, un film qui portait ce titre. C'est avec ce patchwork qu'est en effet la vie – sous l'angle du «moi» comme sous celui du «monde» – que la (les) forme(s) théâtrale(s) doivent se mettre en concurrence aujourd'hui. Plus sérieusement, nous devons convenir que le modèle dramatique, fondé sur un conflit interpersonnel plus ou moins unifié ne rend plus globalement compte de l'existence moderne, cela depuis la fin du XIXe siècle et de plus en plus nettement au fil des décennies. Comme l'a écrit William James, «Le monde est plutôt une épopée aux multiples épisodes qu'un drame où l'unité d'action serait manifeste»¹⁰.

Dans ces conditions, le devenir rhapsodique du théâtre, qui consiste à assembler de façon dynamique des formes plurielles et hétérogènes (*rhaptein* signifie coudre, le rhapsode originel étant un «couseur de chants»), s'impose pour peu qu'on veuille trouver une réponse artistique convaincante à cet éclatement du monde lui-même. Le montage des

formes, des tons, tout ce travail fragmentaire de déconstruction-reconstruction (découdre-recoudre) sur les formes théâtrales, parathéâtrales (dialogue philosophique notamment) et extra-théâtrales (roman, nouvelle, essai, écriture épistolaire, journal, récit de vie...) que pratiquent des écrivains aussi différents que Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltès, participe d'une intense rhapsodisation des écritures théâtrales. Reste à identifier précisément le type de «montage» dont il s'agit.

Avec le devenir rhapsodique, on échappe d'évidence à l'organicité du type «bel animal», codifié par *La Poétique* d'Aristote. Mais verse-t-on pour autant dans un montage de type mécanique ou constructiviste, très prisé dans les années vingt et trente?... Je serai plutôt tenté de parler d'un montage dans l'organique, d'une sorte de travail frankensteinien de dépeçage et de remontage, consistant à produire de la «vie» – ou, plutôt, son simulacre avoué, affiché – à partir de la matière cadavérique. Ce type de montage, que pratique à l'évidence Heiner Müller, n'est pas le montage de type épique – brechtien reposant sur le principe de «discontinuité», mais un autre type que je placerais sous le signe du disjoint – c'est-à-dire du non-viable, du chimérique, de l'impossible et de l'irreprésentable – dont l'emblème serait cette «étrange bête» point du tout aristotélicienne, l'«agneau-chaton» kafkaïen: «Non contente d'être agneau et chat, on dirait qu'elle veut être chien. Elle réunit en elle l'inquiétude des deux créatures, celle du chat et celle de l'agneau, si différentes soient-elles. Aussi se trouve-t-elle à l'étroit dans sa peau.» La rhapsodie, c'est ce devenir monstre absolument infigurable: un débordement et une fuite, la croissance d'un corps couturé, le flux haché, la coulée fragmentée.

Afin de mieux cerner la constitution – ou de faire la tératologie – de nos «monstres dramatiques» contemporains, il serait utile de réexaminer tous ces «mélanges» – le mot est de Charles Magnin dans *Origines du théâtre*¹¹ – entre «le drame et l'épopée» (vers la 116e Olympiade l'art du rhapsode de semi-dramatique tend à devenir quasi dramatique) et entre «le drame et la forme lyrique» (Magnin: «Ce n'est pas seulement avec l'épopée, c'est encore avec la forme lyrique que le drame se confond et se mêle à son origine») que cet ouvrage recense non seulement dans l'Antiquité mais aussi au Moyen Age: «On ne sera donc pas surpris de rencontrer au Moyen Age la même confusion des formes épiques, lyriques et dramatiques, et l'on trouvera naturel de me

voir chercher le drame moderne à la même source d'où nous venons de voir sortir le drame antique, dans la Choristique.» Et nous devrions également opérer l'indispensable détour par ces traditions extra-occidentales où s'imposent différentes variétés de «romans dramatiques».

Sur chaque oeuvre étudiée, nous pourrions vérifier que le devenir rhapsodique procède par débordements incessants. Du dramatique par l'épique ou le lyrique, bien sur – c'est ainsi, par exemple, que, selon Jourdeuil, Müller «réintroduit le lyrisme dans les architectures du théâtre épiques»¹². Mais tout autant, dans l'autre sens, de l'épique ou du lyrique par le dramatique. Car il serait absurde d'oublier que le théâtre ne peut pas être (complètement) épique, puisque, Ionesco nous le certifie, «il est dramatique».

A travers cette boutade, je veux simplement rappeler que l'inaptitude du modèle dramatique à rendre compte globalement du monde (et tant du macrocosme que du microcosme, tant du monde que du moi) n'empêche pas la pertinence de ce modèle dramatique – comme événement interpersonnel au présent – dans maints secteurs de notre vie matérielle et spirituelle. Entreprendre d'éradiquer totalement le dramatique du théâtre – la tentation existe aujourd'hui, comme elle a existé au temps de Piscator – est un geste aussi inadéquat que de vouloir en bannir toute la psychologie, sous prétexte que le psychologisme du XIXe est devenue une caricature. Si le drame peut aujourd'hui paraître périmé, c'est en tant que forme pure, que forme primaire n'admettant pas l'intrusion de «motifs» – je reprends le terme goethéo-schillerien – épiques ou lyriques qui en briseraient justement la «primarité». Mais l'étude des grandes dramaturgies du XXe siècles – en particulier de celles de Strindberg, Pirandello et de tout le courant post-pirandellien jusqu'à Genet ou post-strindbergien jusqu'à Adamov et Beckett – nous a montré que le drame était susceptible de «secondarisations» des plus intéressantes. C'est-à-dire, là encore, de relativisation, et de débordement, de fuite (en avant) au sens deleuzien: «Fuir, ce n'est pas du tout renoncer aux actions, rien de plus actif qu'une fuite. C'est le contraire de l'imaginaire. C'est aussi bien faire fuir, pas forcément les autres, mais faire fuir quelque chose, faire fuir un système comme on crève un tuyau»¹³.

Faire fuir le système dramatique (et non pas l'assécher), c'est cela exactement le devenir rhapsodique du théâtre. Dans ce jeu de

la main chaude auquel se livrent aujourd'hui, chez les auteurs les plus inventifs, les différents modes poétiques, c'est encore le dramatique – même réduit à l'extrême – qui apporte cette dimension de confrontation interhumaine que nous avons jamais cessé d'attendre du théâtre, quand bien même nous subodorions son caractère déceptif, incomplet, à demi-aveugle. Que nous attendons parce que nous savons que le théâtre n'a le pouvoir de faire appel de l'humaine catastrophe – guerre ou scène de ménage – que sous cet angle interhumain et en posant, en dernière instance, la question de l'Autre... Du moins ce retour du dramatique (entendons cette nécessaire involution où, du lyrique ou de l'épique, on en revient nécessairement au dramatique, au présent d'une action en cours, d'une tension toujours irrésolue, à ce «quelque chose» qui «suit son cours») ne l'envisageons-nous désormais que comme détournement du dramatique. Que comme une façon de le dérouter, de le déterritorialiser, de lui faire perdre le sens (ou le «but»). A la façon dont Sade, si l'on en croit Barthes, procéda avec le roman: «le roman rhapsodique (sadien) n'a pas de sens, rien ne l'oblige à progresser, mûrir, se terminer»¹⁴.

De ce devenir rhapsodique Sartre a l'intuition théorique lorsque, constatant les lacunes ou les impasses – en particulier sur le «privé» et le «subjectif» – du théâtre épique brechtien, il se prend à rêver d'un «théâtre dramatique fort près de l'épique et qui ne soit pas bourgeois»¹⁵. Un rêve qui, transposé en termes (probablement inacceptables pour Sartre dramaturge) de débordement et de devenir mineur de la forme dramatique, n'a peut-être jamais été aussi actuel qu'aujourd'hui.

Contrairement au «sujet épique» szondien, qui est une voix maîtrisée et, finalement, impersonnelle, la voix rhapsodique est toujours hésitante, voilée, contrefaite, bégayante. La voix rhapsodique est, en vérité, celle d'un mauvais sujet. Comme l'adresse au public du Speaker dans *Caldéron* de Pasolini, si timide qu'elle en devient intempestive. Comme les interventions chaotiques de l'Explicateur dans le *Livre de Christophe Colomb* de Claudel. Voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplication des possibles. Voix erratique qui embraye, débraye, se perd, erre tout en commentant et problématisant... Voix de ce «sage-nigaud» dans dans la lignée de Socrate, que Benjamin croit percevoir dans certaines oeuvres du Brecht d'avant-guerre. La voix du rhapsode, on le constate, c'est l'oralité dans le moment même où elle déborde l'écriture dramatique.

Dans son devenir rhapsodique, le texte théâtral se trouve donc, avant même l'échéance de la représentation, «adressé» – pour reprendre un vocable cher à Denis Guénoun. Avec l'auteur-rhapsode moderne, on pourrait d'ailleurs dire, citant *La Lettre au directeur du théâtre*, que «le théâtre peut avouer son adresse, la montrer, l'exhiber, s'inscrire en elle avec décision»¹⁶. Deux voix ne cessent en fait de s'entrecroiser: celle du fictionnement, nécessairement sinueuse et qui procède par détours; celle de l'adresse – ou du direct – c'est-à-dire du «plus court», du «droit chemin». Et la seconde n'a point d'autre vocation que d'interrompre la première, de la couper à vif comme la ligne droite axiale le ferait avec telle parabole ou sinusoïde...

A force de lire, depuis plus de vingt ans, des pièces contemporaines, je repère très vite dans un texte, chez un auteur – et dans toutes ses variétés – cette présence invisible mais entêtante du rhapsode («Le rhapsode, écrit Goethe, ne devrait pas apparaître en personne dans son poème: le mieux serait qu'il lise derrière un rideau»). De cette présence-absence du rhapsode dans une oeuvre pour le théâtre, j'avouerai même que je fait le critère de certains de mes choix, l'explication de certaines de mes préférences, de certains de mes goûts. J'ai par exemple tendance à l'ériger en ligne de refus contre un certain néo-classicisme – ou néo-néo-aristotélisme – qui sévit aujourd'hui et s'occupe à restaurer dans l'écriture contemporaine l'usage des règles et autres unités. En professant, au besoin, comme au beau temps de D'Aubignac, que l'auteur dramatique doit rester absent de son oeuvre. Et j'aurais aussi volontiers recours à ce critère pour distinguer l'oeuvre véritablement rhapsodique du simple zapping des formes post-modernes: montage – ou collage – indifférent (c'est-à-dire qu'aucune voix, face au public, ne vient assumer) de formes devenues anhistoriques et kitsch. Ce qui fait défaut, dans le post-moderne comme dans le néo-classique, c'est cette voix d'écoute et d'inquiétude qui est celle du sujet rhapsodique, c'est la pulsion – la «pulsation» – rhapsodique. Entre les scènes on n'entend rien, car il n'y a rien à entendre. Le monteur post-moderne est un gesticulateur muet.

On repère très bien cet opportunisme dramaturgique post-moderne chez un Botho Strauss. Nottamment dans une pièce comme *Le Temps et la chambre*, qui s'ouvre à la manière d'un manifeste (avec un moment de vacillement des catégories de temps, d'espace, de fable,

de personnage – le personnage vacant, aléatoire de Marie Steuber – mais qui se solde ensuite en une série de sketches linéaires où le néo-courtelinesque (en définitive, le plus sûr du talent straussien) avoisine le kitsch d'un néo-tragique de parodie et de pacotille. Vrai patchwork de pastiches; fausse rhapsodie. En apparence, une nouvelle révolution de type pirandellien ; en réalité, une imitation, un vague simulacre de pirandellisme propre à donner à la consommation néo-boulevardière des élites la caution d'une couleur avant-gardiste un peu passée.

Le vieux se vend – ou se recycle – bien aujourd'hui. Et principalement à deux enseignes: «post» (moderne) et «néo» (classique). Mais le nouveau? Prétendre qu'il se situe dans les lignes de fuite deleuziennes et dans les débordements d'un devenir rhapsodique est-il suffisant? Certainement pas. Mais, aussi bien, est-il nécessaire de trop en appeler à l'avènement du «Nouveau»? De trop le célébrer? De trop vite retomber dans une apologie de la dialectique qui ne serait, en définitive, qu'une dialectique apologétique? N'est-ce pas au nom de cette « dialectique de l'Ancien et du Nouveau» qu'on a décrété un peu tôt la mort du dramatique et annoncé les lendemains d'un théâtre épique généralisé qui serait comme «la fin du théâtre»?

Cette voix du rhapsode, qui se laisse entendre à travers les failles du drame – paraille à celle d'un faux captif qui serait en fait un maître en liberté – ne mérite à mon sens d'être écoutée que si elle reste ce qu'elle a toujours promis d'être: mineure. Que si elle ne se propose pas d'absorber toutes les autres. Que si elle prend sa place dans la polyphonie. La voix du rhapsode pour assurer le dialogisme du théâtre, lequel comprend la dramaticité du théâtre. Autant je souscris au souci guénounien d'un théâtre «adressé», autant je reste sceptique devant la proposition d'un théâtre qui ne serait plus qu'«adresse». D'un théâtre qui se rendait à cette objurgation du destinataire de la *Lettre au directeur du théâtre*: «Eh bien puisqu'il faut le théâtre / Laisse les pièces / Fais le théâtre sans elles[...] morceaux / de discours, pages arrachées, / aux journaux, poèmes esseulés [...] morceaux de philosophie, images, morceaux de films [...] Fais théâtre sans pièces. Exhibe / les morceaux de la prose du monde. / Fuis les dialogues»...¹⁷ Au «Fuis» (les dialogues) de Guénoun, je suis tenté, on l'a compris, de substituer le «Fais fuir» deleuzien...

Je concluai naguère *L'Avenir du drame* – vieux livre au titre faux, puisqu'il s'agissait non point d'avenir mais de devenir – en avançant

que la rhapsodie était la forme la plus libre pour l'écriture théâtrale, mais non point une absence de forme. L'étape suivante serait peut-être d'oser écrire, de nos jours, une «Défence et illustration» de la pièce de théâtre.¹⁸

Jean-Pierre Sarrazac
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle

NOTES

- ¹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, traduction de P. Pavis, *L'Age d'Homme*, 1983
- ² Mikhael Bakhtine, «*Récite épique et roman*» in *Esthétique et théorie du roman*, traduction de D. Olivier Gallimard, «*Bibliothèque des Idées*», 1978. Le concept de romanisation est au coeur de la thèse qu'a entreprise Muriel Plana sur «*La relation théâtre-roman des Lumières à nos jours*».
- ³ Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht*, traduction de P. Lavaeu, *Petite collection Maspéro*, n° 39, 1969
- ⁴ A cet «*épique intime*», j'ai consacré l'essentiel de ma recherche tant dans *Théâtres intimes*, Actes sud, «*Le temps du théâtre*», Arles, 1989 que dans *Théâtres du moi*, *Théâtres du monde*, Editions Médianes, «*Villégiatures*», Rouen, 1995... Avec une belle constance, Langhoff fait, dans ses mises en scène de Strindberg, de Beckett, d'O'Neill, de Kafka, la preuve de cet «*épique intime*». Montant Strindberg en mettant en valeur le *gestus* (Mademoiselle Julie) et en déployant, sur un mode piscatoro-meyerholdo-brechetien, la guerre des sexes (*Danse de mort*), il ressoudre en quelque sorte le continent que la monomanie d'un théâtre épique «*objectif*» (entendant sourd aux «*choses privées*») avait fracturé.
- ⁵ Walter Benjamin, op. cit.
- ⁶ Goethe, *Ecrits sur l'art*, traduction de J.M. Schaeffer, présentation de T. Todorov, Klincksieck, «*L'Esprit et les formes*», 1983.
- ⁷ In Goethe, op. cit.
- ⁸ Bertolt Brecht, *Ecrits sur le théâtre*, II, traduction de J. Tailleur et E. Winkler, L'Arche, 1979.
- ⁹ Notamment dans le premier chapitre, intitulé «*L'Auteur-rhapsode de l'avenir*» de *L'Avenir du drame*, préface de Bernard Dort, Editions de l'Aire, Lousanne, 1981
- ¹⁰ William James, *Le Pragmatisme*, Flammarion. Cité par Anne Berelowitch, dans son mémoire de DEA sur le théâtre de Gertrud Stein, IET, septembre 1993.
- ¹¹ Charles Magnin, *Origines du théâtre ou Histoire du génie dramatique du Théâtre antique au IV^e siècle*, Editions d'Aujourd'hui, «*Les In-trouvables*», 1981 (reproduction de l'Édition Hachette de 1838).

- ¹² Jean Jourdheuil, «Heiner Müller, *l'homme mort*», in Comédie française. Les Cahiers, n° 19, *Printemps 1996*
- ¹³ Gilles Deleuze, Claire Parnet, Dialogues, *nouvelle édition, Champs Flammarion*, n° 343, 1996.
- ¹⁴ Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola, in Oeuvres complètes, t.2, 1966-1973, *Editions du Seuil*, 1994.
- ¹⁵ Jean-Paul Sartre, Un théâtre de situations, *textes choisis et présentés par M. Contat et M. Rybalka, Idées/Gallimard*. 1973
- ¹⁶ Denis Génoun, Lettre au directeur du théâtre, *Les Cahiers de l'E-garé, Le Revest-les-Eaux*, 1996.
- ¹⁷ Denis Guénoun, op.c Cit.
- ¹⁸ Article publié dans le n°2 de la revue d'études théâtrales **Registres**, Paris, Editions Medianes, juin 1997