

Grażyna Starak

Comment créer une tragédie moderne de construction classique ? Jeux avec les règles

Romanica Silesiana 4, 72-80

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

GRAŻYNA STARAK

Université de Silésie

Comment créer une tragédie moderne de construction classique ? Jeux avec les règles

ABSTRACT: The output of dramatic works of Bernard-Marie Koltès in the 1970s and the 1980s shows remarkable richness of invention as far as the construction of the works is concerned. The fondness of research and experiment led the author of *In the Solitude of Cotton Fields* from the monologue or quasi-monologue, through sophisticated forms which resembled the eighteenth century philosophical Dialogue à la Diderot, up to the much more complex structures, such as those of *Roberto Zucco*. The choice of form was determined in a way, as the author maintained, by the play itself (“Chacune de mes pièces m’impose ses propres contraintes”). Interesting in that respect is the play *Combat de nègre et de chiens*, whose originality lies, paradoxically, in its evocation of a classical construction, with all the resulting consequences and limitations concerning the structure, time, place, the content of action, the number of characters etc. The tragedy with the classical construction became, however, a very modern play, and it was not only because of the date of its origin. It was so because of a few measures applied by Koltès. And it is the analysis of these measures, i.e. the “games” played by classical rules, which is going to be the subject matter of this article.

KEY WORDS: Form, tragedy, rules, modernity, games.

L’un des traits majeurs du drame moderne est, sans doute, sa grande diversité qui interdit toute définition unique et fait que la notion de genre pratiquement disparaît. Les auteurs écrivent des « pièces en un, deux actes », des « anti-pièces », des « farces tragiques », des « pièces noires, roses », ou bien, le plus souvent, sans aucun qualificatif. Libéré de toutes les contraintes depuis le XIX^e siècle, soumis à tout type de réformes, de renouveaux, y compris la grande révolution qui s’est opérée dans les années ’50, ’60 (Nouveau Théâtre), le drame moderne est dans les dernières années du XX^e siècle en dehors de toute esthétique unificatrice.

Il est d'autant plus intéressant de voir comment certains principes du théâtre classique peuvent fasciner et inspirer des auteurs contemporains. Tant de fois rejetée, critiquée, la construction classique peut constituer toujours encore le point de repère, est-ce par une simple volonté de jouer, de s'amuser avec les règles, ou bien pour chercher une forme plus stable, plus régulière, qui mettrait un peu plus d'ordre dans la construction du monde tragique.

L'œuvre dramatique de Bernard-Marie Koltès constitue, surtout du point de vue de la construction des pièces, une grande richesse d'invention. La prédilection pour des recherches, des expérimentations, mène l'auteur de *Dans la solitude des champs de coton* du monologue, quasi-monologue, à travers des formes plus raffinées qui rappellent le dialogue philosophique à la manière de Diderot, jusqu'aux structures plus complexes comme, par exemple, celle de *Roberto Zucco* (drame baroque, drame shakespearien). Qu'est-ce qui décide du choix de la forme ? Koltès explique que c'est souvent la pièce elle-même qui dicte la forme : « Chacune de mes pièces m'impose ses propres contraintes » (KOLTÈS, B.-M., 1983b).

Très intéressante est, dans cette perspective, la pièce *Combat de nègre et de chiens* dont l'originalité consiste, paradoxalement, dans la construction qui fait penser à la tragédie classique avec toutes ses contraintes et exigences concernant la structure, le temps, le lieu, le nombre de personnages, la concision de l'action, etc. Mais malgré cette forme classique la pièce est perçue comme très moderne. Voyons donc comment Koltès arrive à combiner ces éléments classiques et modernes, quels procédés a-t-il utilisés pour réaliser un projet si original ? Autrement dit, voyons comment Koltès joue avec les règles classiques.

Conçue après son voyage, tant désiré, en Afrique en 1978, la pièce tire l'inspiration d'abord de ce lieu, elle est toute nourrie d'une expérience vécue dans un des chantiers en Afrique. Rappelons que c'est la loi d'à peu près toutes les créations koltésiennes : un lieu concret, souvent physiquement vécu par l'auteur, comme point de départ pour toute la pièce. Mais l'Afrique joue ici un rôle particulier. D'après ce que nous lisons dans les lettres de Koltès, dans ses souvenirs, l'expérience du voyage au Nigeria a nourri non seulement cette pièce concrète mais fut décisive pour tout ce qu'il a écrit après :

« J'avais besoin d'aller en Afrique pour écrire tout. [...] Pour moi l'Afrique, c'est une découverte essentielle ! Essentielle pour TOUT. Parce que c'est un continent perdu. Absolument condamné. [...] C'est comme un bateau qui chavire et qui est très rempli de gens et qui est perdu ! Il n'y a aucun espoir. C'est pour ça que je dis qu'il est essentiel de voyager très jeune. Ça vous restitue un peu dans le monde [...]. Quand je pense qu'il y a des mômes qui passent TOUTE leur journée à faire l'aller jusqu'au puits

et le retour du puits [...] on se dit : mais comment on peut encore s'intéresser à des problèmes sentimentaux [...]. Ils passent leur journée à ça et ils meurent à la fin en ayant passé leur vie à chercher de l'eau. Je vous jure que ça vous remet à votre place. Je ne dis pas qu'on est obligé d'y penser tout le temps, parce qu'on deviendrait fou [...]. Pour moi l'Afrique c'est un truc décisif pour TOUT, pour tout, pour tout. Je n'écrirais pas s'il n'y avait pas ça » (KOLTÈS, B.-M., 1997 : 30).

Bien que l'on ne voie pas beaucoup de l'Afrique dans la pièce, seul un chantier de construction et un personnage noir (les autres sont blancs), nous sentons qu'elle y pèse de tout son poids, qu'elle donne une sorte de dignité, comme l'éloignement dans l'espace donnait de la dignité à certaines pièces de Racine (*Bajazet*).

L'intrigue est très simple : l'action se passe quelque part en Afrique, sur un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère. Le contremaître Cal a tué un ouvrier noir lors d'une mêlée absurde et il a jeté son corps dans l'égoût. Le frère du mort, Alboury, vient chercher le corps, c'est le moment où arrive de France Léone, une femme amenée par Horn — chef de chantier. Cal cherche le corps de l'ouvrier, mais il ne peut pas le retrouver, il ne sait comment s'en tirer, Horn non plus. Léone est fascinée par l'Afrique et elle en reviendra blessée, marquée pour toujours. Cal sera tué, on ne sait pas bien par qui. Tel est le canevas très simple de la pièce. Comme nous l'avons déjà dit, elle vient d'une expérience vécue en Afrique, que Koltès rappelle dans une lettre à Hubert Gignoux. Effectivement, un jour il a été témoin de la mort sur le chantier d'un Africain écrasé par un Caterpillar, et on voulait lui expliquer que le fait était banal, presque quotidien. Le même jour, il a vu un cadavre qui flottait sur le fleuve. C'était la première chose qu'il a remarquée en descendant de l'avion. La pièce n'a pas été écrite immédiatement après ces expériences mais un an plus tard, au Guatemala — temps de maturation nécessaire pour Koltès, nécessaire pour qu'il puisse se dégager de l'horreur de la situation et de tout ce qu'il a découvert si brutalement au Nigeria, à Lagos. Koltès rappelle souvent dans ses entretiens (cf. KOLTÈS, B.-M., 1999) que sa première vision de l'Afrique a été très violente, mais il ne regrette pas, il dit que c'était nécessaire pour toute son écriture théâtrale et surtout pour le bien remettre à sa place. Bien évidemment, après de telles expériences il est impossible de ne pas se poser des questions concernant les lois des antagonismes sociaux, la lutte des classes, le racisme, la corruption, la servitude acceptée. Au lieu de désespérer Koltès transforme cette expérience africaine en moteur pour écrire, pour créer, il en fait une métaphore. Et il proteste quand on qualifie *Combat de nègre et de chiens* une pièce africaine : « [elle] ne parle pas, en tout cas de l'Afrique et des Noirs — je ne suis pas un auteur africain —,

elle ne raconte ni le néocolonialisme, ni la question raciale. Elle n'émet certainement aucun avis » (KOLTÈS, B.-M., 1983b : 30), avoue Koltès dans une des interviews.

La portée de la pièce, s'il y en a une, serait donc tout autre et pour s'expliquer l'auteur raconte une autre histoire :

« Imaginez, en pleine brousse, une petite cité de cinq, six maisons, entourées de barbelés, avec des miradors ; et, à l'intérieur, une dizaine de Blancs qui vivent, plus ou moins terrorisés par l'extérieur, avec des gardiens noirs, armés, tout autour. C'était peu de temps après la guerre du Biafra, et des bandes de pillards sillonnaient la région. Les gardes, la nuit, pour ne pas s'endormir, s'appelaient avec des bruits, très bizarres qu'ils faisaient avec la gorge... . Et ça tournait tout le temps. C'est ça qui m'avait décidé à écrire cette pièce, le cri des gardes. [...] Ma pièce parle peut-être, un peu de la France et des Blancs — une chose vue de loin, déplacée, devient parfois plus symbolique, parfois plus déchiffrable. Elle parle surtout de trois êtres humains, isolés dans un certain lieu du monde qui leur est étranger, entourés de gardiens énigmatiques ; j'ai cru — et je crois encore — que raconter le cri de ces gardes entendu au fond de l'Afrique, le territoire d'inquiétude et de solitude qu'il délimite, c'était un sujet qui avait son importance » (KOLTÈS, B.-M., 1989 : la quatrième de couverture de la pièce).

Ainsi, comme une grande métaphore, la pièce s'inscrit dans le monde tragique de Koltès déclinant, sur des modes différents, les thèmes actuels et universels de la solitude, de la peur, du désir, des relations entre les êtres humains. Mais ce qui importe ici c'est, sans doute, la forme dont l'originalité consiste à une redécouverte de la tragédie classique. Il est d'ailleurs intéressant de voir comment Koltès arrive à cette forme, comment il explique la nécessité d'avoir recours aux règles, à la régularité classique : « Je m'éloigne de plus en plus de tout réalisme. Je me rends compte que j'éprouve comme indispensable des formes qui renvoient à la tragédie classique » (KOLTÈS, B.-M., 1983a), écrit-il dans l'un de ses entretiens. Nous voyons ici un phénomène typique pour le processus de création de Koltès, qui n'est pas celui des auteurs classiques où chaque élément de la création était un résultat d'un travail très conscient et raisonné, où rien n'était dû au hasard (la conception cartésienne de créateur conscient, maître de ses pensées). Koltès, quant à lui, souligne souvent un grand rôle des impératifs extérieurs qui, en dehors de sa propre volonté, lui dictent le choix de thèmes ou de formes. Le choix de la forme devient donc ici plutôt intuitif, il ne résulte pas d'une volonté d'imiter un modèle classique, d'ailleurs nous ne savons pas quel était le degré de sa connaissance du théâtre classique, des grands tragiques grecs ou français.

Voyons donc quels sont les éléments de la construction classique dans la pièce de Koltès, comment il joue avec ces éléments, comment il les manie, et quels sont les résultats de ce travail. C'est, tout d'abord, l'action qui est très simple, chargée de peu d'intrigues, conforme donc à cette exigence de la tragédie classique formulée par Racine dans la préface de *Bérénice* (cf. RACINE, J., 1950). Le conflit tragique existe avant le lever du rideau, comme chez Racine. Le frère d'Albourny a été tué avant le commencement de la pièce. La situation est fatale, sans issue, malgré les efforts de Cal et de Horn pour retrouver le corps du mort et détourner le tragique. Une sorte de fatum pèse sur toute la situation, il est incarné par le personnage d'Albourny — le frère de l'ouvrier mort sur le chantier. Le nombre de personnages est limité à quatre : trois hommes et une femme. L'unité de temps observée : tout se passe en moins de vingt-quatre heures, une nuit, du crépuscule à l'aube. L'unité de lieu est garantie par le chantier omniprésent entre forêt et bungalow.

La pièce est divisée en vingt scènes courtes, mais sa structure interne rappelle, selon Anne UBERSFELD (1999), celle de la tragédie classique. Ainsi les quatre premières scènes constitueraient une sorte d'exposition — la présentation des personnages et du conflit. Les quatre scènes suivantes qui répondraient au deuxième acte, servent à nous présenter les relations entre la femme Léone et les trois autres personnages, ce qui, d'après Anne Ubersfeld, fait penser à une sorte de nœud d'action parce qu'elles assignent à chacun des protagonistes sa place dans le conflit, en soulignant l'étrangeté de Léone par rapport aux autres personnages. Léone est présentée comme une force venant de l'extérieur mais qui aura aussi son rôle essentiel dans le drame. Les scènes neuf à douze constituant le troisième acte (A. Ubersfeld parle de séquences) sont pour nous une suite de péripéties menant à la crise — le point culminant renversant la situation initiale (le quatrième acte, scènes treize à seize) : Léone après une violente déclaration d'amour à Albourny rompt avec Horn qu'elle devait épouser et, par conséquent, celui-ci laisse le contremaître Cal tuer son rival. Les dernières scènes (le cinquième acte) constituent un dénouement qui, comme dans la tragédie classique, est rapide, logique et tragique — la mort de Cal tué par les gardes africains, la rupture définitive entre Horn et Léone. Cette dernière quitte l'Afrique changée, blessée, marquée pour toujours (elle a gravé sur son visage, avec un éclat de verre, « les marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Albourny ») (KOLTÈS, B.-M., 1989 : 96). Cet acte désespéré, ainsi que le meurtre de Cal donnent à la pièce un ton pathétique dont parle aussi Aristote dans sa caractéristique de la tragédie (cf. ARISTOTE, 1980).

Voyons maintenant comment Koltès joue avec les règles classiques qui, apparemment, sont toutes respectées dans la pièce, pour finalement obtenir une pièce très moderne et facilement reconnaissable comme sienne.

Déjà dans l'une de ses interviews, il avoue combien lui a coûté cette volonté d'écrire une pièce qui serait conforme aux règles : « J'ai voulu raconter une histoire avec un début, une évolution, des règles à peu près strictes — malgré moi, car cela m'a beaucoup coûté, au point que j'ai coupé à peu près autant de texte que ce qui en reste » (KOLTÈS, B.-M., 1983b : 32). Le choix de la forme paraît donc conscient ainsi que toutes les modifications introduites par l'auteur et concernant chacune des règles. Anne Ubersfeld attire l'attention sur Léone qui, tout en étant le personnage central du drame, essentiel pour l'action, est en même temps étrangère au conflit, elle vient d'une autre culture, d'un autre monde. Elle est donc porteuse d'altérité, d'hétérogénéité qui, comme le remarque Didier Ayres, « n'est pas propre à l'homogénéité tragique » (AYRES, D., 2002 : 71).

Nous pouvons constater que Léone est ici doublement, ou bien même triplement étrangère : tout d'abord elle est étrangère par rapport à l'Afrique, elle n'y a jamais posé les pieds ; elle est étrangère au conflit : la mort de l'ouvrier a eu lieu avant son arrivée ; et c'est elle qui cherche l'altérité, fascinée par l'Afrique, elle commence à se sentir étrangère dans sa peau de Blanche et, pour devenir noire, peut-être pour s'approcher d'Albourny elle se scarifie.

Selon Anne Ubersfeld cette défiguration de Léone ne s'inscrit aucunement dans le modèle de la tragédie classique, ainsi que la présence d'autres actes physiques, par exemple, quand Albourny crache par terre (scène XIII, p. 84).

Une transgression, par rapport à la tragédie classique, constitue aussi le choix de personnages qui, sauf Albourny, ne sont pas extraordinaires. Seul Albourny qui par son nom prestigieux (« Albourny : roi de Douiloff au XIX^e siècle, qui s'opposa à la pénétration blanche ») (KOLTÈS, B.-M., 1989 : 7), sa place dans le drame, son allure, répond à cette exigence de présenter des hommes supérieurs, extraordinaires. Mais, à vrai dire, sa dignité vient surtout de son nom et de la couleur de sa peau (on connaît l'importance des personnages noirs dans le théâtre de Koltès). Très significative est sa double présentation juste au début de la pièce. En arrivant à Horn il répète deux fois son nom :

Je suis Albourny, monsieur ; je viens chercher le corps [...] Je suis Albourny, venu chercher le corps de mon frère, monsieur.

KOLTÈS, B.-M., 1989 : 9

C'est comme l'arrivée du *fatum*, l'annonce de toute la tragédie qui aura lieu dans le chantier. Les autres personnages n'ont rien de cette dignité, ils sont plutôt ordinaires, parfois ils se rapprochent même des personnages de comédie (quelques propos de Horn font rire).

Didier Ayres dans son analyse de la pièce attire l'attention sur le caractère polymorphe de l'espace et du temps, dû à la présence de l'Afrique et d'une autre culture. Il divise l'espace en celui de caractère familier et étranger, donc au lieu d'être homogène, comme dans la tragédie classique, l'espace devient plutôt composite, comme le temps qui se divise, à son tour, en « deux temps ethniques : celui tribal de l'Afrique, et le temps des Blancs » (AYRES, D., 2002 : 71).

Le reproche que l'action se déroule la nuit, ce qui serait contraire aux principes de la tragédie, ne nous paraît pas justifié car il faut rappeler que les opinions des commentateurs de la *Poétique* d'Aristote sont au XVII^e siècle partagées¹. Comme le remarque, à juste titre, Jean-Jacques ROUBINE : « Selon les uns, la vraisemblance impose d'exclure les douze heures qui correspondent à la nuit puisque rien ne se passe dans cette période réservée au sommeil. Les autres auront beau jeu de rétorquer que bon nombre d'événements s'accomplissent précisément quand la plupart des mortels dorment ! » (1990 : 33).

Par contre, il y a dans la pièce de Koltès des éléments beaucoup plus intéressants qui s'opposent effectivement au modèle de la tragédie classique, à savoir : le travail de l'écriture qui mêle le récit et le théâtre avec une grande dose de monologue, la présence d'une scène muette, très spectaculaire, avec des effets sonores et visuels très forts, et le mélange des langues. Très intéressante est surtout la dernière scène, la XX^e, qui seule porte le titre — *Dernières visions d'un lointain enclos*. Elle est toute composée d'effets sonores :

[...] petit air sifflé, bruit d'un fusil, souffle frais du vent, un bruit doux, détonations sourdes, conversation tranquille, langage indéchiffrable qui résonne et s'amplifie, tourbillonne le long des barbelés et de haut en bas, emplit l'espace tout entier, règne sur l'obscurité et résonne encore sur toute la cité pétrifiée, dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent [...] cris d'épervers dans le ciel, klaxon d'une camionnette.

KOLTÈS, B.-M., 1989 : 106—107

Ces effets sonores sont accompagnés de toute une palette de couleurs liées au lever du soleil :

[...] l'horizon se couvre d'un immense soleil de couleurs qui retombe ; leurs intermittentes du feu d'artifice ; la cité pétrifiée, dans une ultime série d'étincelles et de soleils qui explosent.

KOLTÈS, B.-M., 1989 : 107

¹ Il s'agit de cette fameuse « révolution du soleil » dont parle ARISTOTE dans le fragment consacré au problème du temps : « La tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter » (*La Poétique*, 49b9).

Ce qui constitue le caractère novateur de cette scène c'est surtout la conversation d'Albourny avec les gardes qui est complètement indéchiffrable pour les spectateurs, elle se transforme en sons résonnant et s'amplifiant dans l'espace tout entier. Aussi la scène du meurtre de Cal est fondée sur les gestes, on n'entend aucun mot, seulement la présence sonore des gardes qui abaissent et lèvent leurs armes. Bien évidemment nous sommes loin de cette seule et unique dans toute la pièce didascalie dans *Phèdre* de Racine : « Phèdre s'assied ».

Il est vrai que pour Koltès le mot, la parole sont très importants, il invente son propre langage, très classique, reconnaissable entre tous, ainsi il renoue avec la conception logocentrique du théâtre qui régnait surtout à l'époque classique, mais, comme nous l'avons vu dans *Combat de nègre et de chiens*, il ne renonce pas non plus aux possibilités de la scène. Il faut remarquer d'ailleurs que sa façon de penser la scène, de l'utiliser, posait et pose toujours beaucoup de problèmes aux metteurs en scène.

Nous avons évoqué la langue classique de Koltès, mais la clarté, l'homogénéité de cette langue est, dans la pièce analysée, plusieurs fois interrompue, troublée par l'intervention d'autres codes qui bouleversent le continuum textuel, introduisent un élément d'étrangeté. Nous pensons aux répliques en allemand, prononcées par Léone, et surtout à celles en langue oulof d'Albourny. Et il ne s'agit pas seulement d'une langue étrangère que nous ne comprenons pas, c'est un autre « système de références » qui apporte avec lui, comme l'écrit D. Ayres, « un autre monde symbolique, un autre univers sémantique [...] avec ses mythes et ses devoirs, c'est comme si surgissait à la scène, un "hors-scène" du monde occidental » (AYRES, D., 2002 : 73).

Très novatrice est aussi l'idée de faire accompagner le texte principal de la pièce d'un autre texte : *Carnets de combat de nègre et de chiens*. Comment traiter ce texte composé de monologue, de récit, de didascalie ? Est-ce un commentaire, une réflexion de l'auteur sur le caractère et le comportement des personnages ? Et quelle a été son origine ? Faisait-il, peut-être, d'abord partie du texte de la pièce et puis Koltès l'a-t-il détaché pour le publier comme faisant suite au texte principal ? Sans doute, il fait un tout avec la pièce mais n'est pas destiné à la scène, uniquement à la lecture (une pratique pareille sera utilisée par Koltès aussi dans une autre pièce — *Quai ouest*, mais là, les fragments qui ne sont pas pensés pour la scène se trouvent à l'intérieur du texte). Une telle pratique est, bien évidemment, étrangère au théâtre classique.

Ces quelques points présentés dans notre propos, qui décident du caractère novateur de la pièce s'inspirant du modèle de la tragédie classique, n'épuisent pas toutes les inventions, tous les jeux introduits par Koltès. On pourrait réfléchir encore sur le caractère spécifique de l'espace

qui est, comme le remarque Didier Ayres, menacé et menaçant en même temps : « [...] le chantier est sécurisé par des gardes en armes, mais qui sont susceptibles de retourner ces mêmes armes contre ceux qu'ils sont censés protéger » (AYRES, D., 2002 : 73). Le partage de l'espace en celui de chantier et celui de campement a aussi une valeur symbolique. Nous observons une sorte de transgression réciproque de cet espace, qui a une grande tension dramatique : Cal quitte la nuit la zone protégée du camp pour retrouver le corps de l'ouvrier et Alboury pénètre dans l'espace du camp sans permission.

Koltès n'est pas un imitateur des auteurs du XVII^e siècle, sa pièce apparemment fait penser à une tragédie classique, mais après une lecture plus détaillée elle s'avère être une construction tout à fait moderne, liant de façon très habile des esthétiques si différentes. La pièce démontre que le modèle de la tragédie classique n'est pas complètement périmé, qu'il peut fasciner toujours et constituer une référence pour des auteurs contemporains.

Bibliographie

- ARISTOTE, 1980 : *La Poétique*. Paris, Le Seuil.
- AYRES, Didier, 2002 : « Le théâtre classique : allusion et procès, autour de *Combat de Nègre et de chiens* ». In : « *Réécriture et métissages* ». Actes des 2^e Rencontres internationales B.-M. Koltès, organisées à Metz en 2002. Metz, Bibliothèque-médiathèque de la ville de Metz.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, 1983a : Entretien avec Armelle Héliot. *Acteurs*, mars—avril.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, 1983b. *Europe*, 1^{er} trimestre.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, 1989 : *Combat de nègre et de chiens*. Paris, Minuit.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, 1997. *Théâtre / Public*, n° 136—137, juillet—octobre.
- KOLTÈS, Bernard-Marie, 1999 : *Une part de ma vie. Entretiens (1983—1989)*. Paris, Minuit.
- RACINE, Jean, 1950 : « Préface de *Bérénice* ». In : IDEM : *Œuvres complètes*. T. 1. Paris, Gallimard.
- ROUBINE, Jean-Jacques, 1990 : *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris, Bordas.
- UBERSFELD, Anne, 1999 : *Bernard-Marie Koltès*. Arles, Actes Sud-Papiers.