

## Pour un « scénario d'actions »

Jean-Pierre Ryngaert

Numéro 21, printemps 1997

Dramaturgie(s)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041311ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041311ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ryngaert, J.-P. (1997). Pour un « scénario d'actions ». *L'Annuaire théâtral*, (21), 17–27. <https://doi.org/10.7202/041311ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1997

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Jean-Pierre Ryngaert  
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

## Pour un « scénario d'actions »

**J**e crois nécessaire aujourd'hui de développer la recherche sur le « passage » des savoirs théâtraux vers les lieux d'enseignement, tant les écarts sont encore importants entre les préoccupations des initiés et celles des débutants qui ne connaissent guère d'autre entrée dans le texte de théâtre que celle de la tradition. Par conséquent, je tente ici d'adopter un double point de vue, celui de la dramaturgie du texte et celui de son enseignement, et ma réflexion oscille donc entre des questions théoriques et leur application dans des exercices dramaturgiques.

Dans les études théâtrales aussi bien que dans les études littéraires, l'analyse de l'action fait problème. Si l'on se réfère à l'action comme à « une suite d'événements scéniques » (Gardes-Tamine et Hubert, 1993 : 10), la balance semble parfois pencher du côté de la scène ; si l'on envisage l'action comme une « suite de faits et d'actes constituant le sujet d'une œuvre dramatique ou narrative » (*Le petit Robert*), la balance penche parfois du côté du texte. Parfois l'action est confondue avec la fable (ou pire, son résumé), parfois avec l'intrigue, dans certaines éditions de pièces destinées au public scolaire ou universitaire par exemple. Il faut d'ailleurs avouer que la notion d'« action » renvoie implicitement à l'activité scénique par sa dénomination, et que les opérations d'analyse de l'action dans le texte présentent un caractère complexe et abstrait qui n'aide pas à se mettre au travail ou qui pousse à se limiter aux solutions les plus évidentes et les plus convenues. Enfin, l'idée que beaucoup de textes contemporains ne sont plus régis par la notion d'action, ou qu'il ne s'y passe rien, suffit parfois à décourager les tentatives dramaturgiques de ce type, alors qu'il faudrait au contraire affûter

les outils d'analyse, justement parce que l'action est un point de repère majeur qui a pu devenir un élément de rupture entre les dramaturgies.

Les travaux de sémiologie ont éclairci la question de l'action d'ensemble, en s'interrogeant notamment sur ce qu'il y avait à observer. À propos du mot « action », Patrice Pavis a fait un important travail de clarification. Il distingue la structure profonde « n'existant qu'au niveau théorique d'un modèle reconstitué » et la structure superficielle (ou « de surface ») « qui est celle des discours du texte et des suites d'épisodes de l'intrigue » (1980 : 27). On ne s'étonnera pas qu'en matière d'enseignement la structure de surface est le plus souvent préférée à la recherche d'un modèle ou d'une « formule » comme celle que Roland Barthes établissait pour les tragédies de Racine (Barthes, 1963).

En proposant de reconstituer le modèle actantiel au théâtre, à un moment où la sémiologie s'intéressait aux structures profondes du récit, Anne Ubersfeld a renouvelé l'étude de l'action. Dans *Lire le théâtre* (1978 : chap. 2), quand elle insiste sur les différents « essayages » indispensables à la construction du modèle et à une bonne compréhension de l'action, elle confirme qu'il s'agit bien d'une notion délicate à établir, qui nécessite la mise en place de plusieurs opérations abstraites ; mais elle reconnaît aussi la faiblesse de l'outil dans les approches des textes contemporains, quand la notion semble diluée par l'inertie des personnages.

Une fois que j'aurai rappelé ce cadre général, celui de l'action envisagée comme « élément transformateur et dynamique qui permet de passer logiquement et temporellement d'une situation à l'autre, [...] la suite logico-temporelle des différentes situations » (Pavis, 1980 : 26), je réduirai mes préoccupations à l'étude des « micro-actions » et à leur relation à la parole, en limitant le champ à un fragment de texte et non au texte dans son ensemble.

Ce saut méthodologique vient d'un constat : il a beaucoup été question « d'absence d'action » dans les textes modernes et contemporains dans la mesure où ce que l'on y cherchait toujours était un « grand dessein », ou bien la bonne façon de franchir des obstacles dressés et repérés à l'avance. La tâche s'avérait vaine parce que ces textes ne sont plus construits autour des grands projets des personnages qui sont rarement animés par une quête essentielle permettant de construire un schéma actantiel convaincant. Ces textes, même quand ils sont largement assujettis à la parole en tant qu'action, ne sont pourtant pas dénués de toute « activité » pouvant tenir lieu d'action. Il faut changer de focale pour

prendre en compte des actions autrefois jugées « anecdotiques » et, donc, regarder le texte de plus près. Il faut aussi accepter que les actions ne soient pas toujours volontaires, structurées, qu'elles n'obéissent pas nécessairement à une organisation cohérente, à un projet déterminé ou à un système idéologique. Une fois ce changement accepté, il s'avère fructueux de l'essayer sur les textes du répertoire comme je le ferai ici.

Préoccupé par la compétence du lecteur dans l'acte de lecture, je m'interroge sur ce qu'il y a à observer de l'action dans un texte de théâtre, et sur les effets de ce travail pour la compréhension globale du texte et la construction du sens. Et puisque je crois nécessaire de maintenir la notion de « dynamique temporelle » qui est attachée à la notion d'action, je propose de travailler sur une succession d'actions, aussi minces soient-elles, auxquelles je me réfère, par commodité, comme à un « scénario d'actions ».

Les recherches de Michel Vinaver ont attiré mon attention sur ces questions. Dans *Écritures dramatiques*, Vinaver propose un mode d'approche dramaturgique fondé sur l'analyse de fragments de textes. À propos des « niveaux de l'action », il distingue l'action d'ensemble, l'action de détail et la micro-action, « saisie à l'intérieur d'une réplique et dans la relation d'une réplique à l'autre, niveau que nous appelons moléculaire », écrit-il dans un document inédit. Il accorde une place importante aux relations qui se nouent entre la parole et l'action, de même qu'au statut de la parole dans une œuvre dramatique qui peut, comme il le rappelle, être action, ou instrument de l'action, ou accéder à un statut mixte.

Ces notions sont d'autant plus complexes que la parole et l'action sont inévitablement imbriquées dans le texte de théâtre mais qu'elles parviennent différemment au lecteur. L'analyse littéraire traditionnelle traite surtout du matériau textuel global, sans forcément faire référence à la « parole » et au système énonciatif en particulier. L'action est ordinairement considérée dans son ensemble et les actions de détail et les micro-actions peu examinées pour elles-mêmes. Il est assez rare que le lecteur ait son attention attirée par les « frottements » entre la parole et l'action. Outre la difficulté de l'entreprise, il n'en sera que plus tenté d'opérer un partage rapide, de s'en remettre à la scène, à « l'activité scénique » pour tout ce qui relèverait de l'action, passant ainsi à côté de ce qui constitue spécifiquement le texte théâtral, et n'envisageant même pas qu'il puisse être de son ressort de se pencher sur la question. Or, dans certains dialogues laconiques, le lecteur ne perçoit un enchaînement logique que s'il est capable d'actualiser le contexte, de faire la part de l'implicite conversationnel, et de comprendre

finale­ment ce qui est *agi* dans l'échange verbal. Cette analyse ne préjuge en rien de la mise en scène et ne fait pas appel à un savoir-faire théâtral précis. En revanche, elle est un élément important de la compétence du lecteur.

L'exercice dramaturgique intitulé « scénario d'actions » consiste à établir, pour un texte ou un fragment de texte donné, la continuité probable des actions accomplies par les personnages, telles qu'on peut les déduire des didascalies, quand il en existe, et de la parole dialoguée ou monologuée. Ce scénario, de source strictement textuelle, n'engage évidemment pas la représentation qui peut s'en écarter de façon considérable. Il est difficile à établir scientifiquement, puisqu'il présuppose un tri artificiel dans le texte, mais la marge d'erreur probable ne me semble pas un handicap. Le degré d'évidence des actions repérables est très variable selon les textes (et en conséquence la part d'arbitraire dans les choix), mais ce travail préliminaire de réflexion est déjà une façon de lire et de comprendre le texte. L'important est que le lecteur soit sensible à cette dimension spécifique au texte et qu'il découvre les difficultés de l'entreprise à mesure qu'il avance. Il me semble plus utile aujourd'hui d'accomplir des exercices « d'assouplissement dramaturgique », selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac, que d'exécuter avec rigidité des travaux dont on saura à l'avance les résultats.

En guise d'exemple, retenons l'action de « remettre sa chaussure » accomplie par Estragon dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, puisqu'elle est à la fois donnée dans les didascalies et largement commentée par les personnages. En revanche, nous ne retiendrons pas « décrocher le téléphone » (pas plus « qu'appeler la police ») dans la seconde scène de *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès<sup>1</sup>, car cette action est donnée comme une menace en direction du fils et qu'elle n'est sans doute pas accomplie<sup>2</sup>. Mais, dans la même scène, il est avéré que Zucco défonce la porte de l'appartement.

Les actions relevées peuvent être d'un intérêt très variable, et certaines peuvent sembler bien anecdotiques ou l'être effectivement. Convenons toutefois que la tradition nous habitue à prêter davantage attention à des actions dramatiques comme « tuer » ou « se suicider » qu'à « manger une carotte » ou « ouvrir la fenêtre ». C'est pourquoi le relevé d'actions est déjà un indice important (quoique parfois trompeur) des enjeux d'un texte, à partir duquel nous pouvons

1. • LA MÈRE — Roberto, j'ai la main sur le téléphone, je décroche et j'appelle la police • (Koltès, 1990 : 13).

2. • *Zucco défonce la porte*. LA MÈRE — Roberto, n'approche pas de moi • (p. 13).

repérer des « types d'action » qui seraient propres à une dramaturgie ou à un genre. En second lieu, nous devenons attentifs à leur fréquence ou à leur rareté, mais surtout à la façon dont elles s'enchaînent et constituent du coup une sorte de trame, de scénario à la cohérence variable. Sa logique procède d'une autre logique que celle de l'échange verbal. Nous pouvons construire des hypothèses sur les relations entre ces relevés d'actions de détail et l'existence d'une « grande action d'ensemble ». Enfin, des relations convergentes ou contradictoires mais éclairantes pour le sens s'établissent entre ce scénario d'actions et ce qui est parlé, selon que les actions sont ou non précédées ou suivies d'annonces, de commentaires, de menaces, d'exclamations.

Prenons la scène entre Don Juan et Monsieur Dimanche du *Dom Juan* de Molière, jusqu'à la sortie de Don Juan (IV, 3). Ce texte ploie sous les commentaires concernant la farce ou le burlesque, et il est utile de renouveler l'angle de lecture, de réactiver des pistes de sens qui ne se limitent pas au discours convenu ou qui, en tout cas, partent du texte et non de l'idée qu'on se fait du texte. À partir des didascalies et de l'échange dialogué, on peut établir le « scénario d'actions » minimal suivant :

- Don Juan fait de grandes civilités.
- Don Juan fait venir un siège, sans doute par ses laquais.
- Don Juan fait ôter le premier siège (un pliant) et en fait apporter un autre (un fauteuil), sans doute par ses laquais.
- Don Juan fait asseoir Monsieur Dimanche tout près de lui.
- Don Juan tend la main à Monsieur Dimanche.
- Don Juan se lève.
- Sganarelle ôte les sièges.
- Don Juan « embrasse » Monsieur Dimanche.
- Don Juan sort.

Il est possible d'écrire ce scénario de manière plus abstraite, en ne se référant plus à des personnages mais à des actions exprimées par des verbes à l'infinitif, qui pourraient servir de base à un travail corporel : faire de grandes civilités, faire venir un siège, faire remplacer ce siège, faire asseoir tout près, tendre la main, se lever, ôter les sièges, « embrasser », sortir.

Il n'y a rien de précisément comique dans cette série d'actions que l'on peut d'ailleurs exécuter comme un rituel muet en se passant des présupposés que l'on pourrait avoir sur cette scène. On constate le rapprochement progressif des

deux personnages dont l'un accueille l'autre avec attention, la modification de l'espace entre les deux corps, de plus en plus proches, et une fin surprenante, la disparition des sièges et la sortie brutale de celui qui accueille l'autre après une ultime manifestation d'attachement.

Privé de toute parole, réduit à un schéma ou à une sorte d'épure, ce scénario enchaîne des politesses qui se déroulent dans le vide et se manifestent à sens unique ; on peut parler de la représentation d'une « visite » accompagnée de manifestations extérieures d'attachement extrême. Une évidence de taille, cependant : aucune initiative d'action n'est prise par Monsieur Dimanche. On peut supposer qu'il entre (il a attendu très longtemps avant de le faire), qu'il répond peut-être aux civilités, qu'il s'assied, qu'il prend la main tendue et qu'il accepte « l'embrassade » imposée. Mais ce second scénario n'apparaît qu'en creux, puisque le texte n'indique clairement aucune de ces actions, qui ne seraient que des conséquences des actions de Don Juan. Autre remarque : les tiers exécutent les ordres (amener un siège) au début du scénario, mais Sganarelle retire les sièges de sa propre initiative, comme s'il savait parfaitement ce qu'il avait à faire.

Le corps de Monsieur Dimanche doit se rapprocher de celui de Don Juan, et ensuite le corps de Don Juan est pour ainsi dire dérobé au contact et à la vue. Au jeu des « si », si c'était un rituel de politesse, il se déroulerait à sens unique ; si c'était un rituel érotique, l'initiative (l'expression du désir) serait aussi à sens unique et se terminerait par une dérobade ou une disparition, après un bref contact.

En avançant dans le travail dramaturgique et dans la construction d'hypothèses de sens, je confronte l'action à l'espace et la parole à l'action. Le mouvement est lié à l'espace : Monsieur Dimanche, qui n'arrivait pas à entrer (IV, 2), subit de multiples invitations à « approcher » et à s'installer tout près de Don Juan. D'emblée, il est question d'être dehors ou dedans, loin ou près, et la relation entre les deux hommes semble dépendre de « l'écart » qui existe entre eux. Sous l'angle de l'espace, le désir de Don Juan se fonde sur un rapprochement extrême avec celui qui attendait, sur la réduction de « l'écart ». Le désir de Monsieur Dimanche est plus incertain ; il semble ne plus savoir s'il veut entrer ou sortir, s'il doit se rapprocher ou s'asseoir. Il est entré avec difficulté dans cette « citadelle » bien protégée, il en sort sans l'avoir voulu, comme si cet espace était piégé.

La parole agit cependant de manière déterminante à l'intérieur de ce canevas d'accueil mondain. Sans doute Monsieur Dimanche voudrait-il que la parole

« sorte » de lui, mais Don Juan s'emploie à la bloquer. Les répliques de Don Juan empêchent toute apparition d'une parole de Monsieur Dimanche qui ne se conformerait pas strictement au scénario de la politesse mondaine, parfaitement ritualisée dans les actions physiques et en accord avec les apparences. Lors d'une visite de politesse, on ne se dit rien d'autre que des amabilités (c'est le cas de Don Juan) et on ne fait rien d'autre que prendre des nouvelles de l'autre. Tout écart constituerait une faute de goût. Don Juan donne donc l'exemple à Monsieur Dimanche en faisant rituellement ce qu'il faut faire et en disant ce qu'il faut dire. La leçon de politesse est claire, les apparences sont sauvées, et les écarts par rapport au canevas sont d'autant plus surprenants.

On arrive alors à un second scénario qui combine la parole et l'action :

- Don Juan accueille Monsieur Dimanche avec une politesse extrême.
- Il suit avec exactitude les règles de la politesse mondaine.
- Pourtant, il monopolise la parole et empêche son interlocuteur d'accéder à toute parole propre.
- Il réduit « la distance » jusqu'à se retrouver physiquement tout près de son interlocuteur.
- Mais il creuse le fossé de la différence en accablant Monsieur Dimanche de manifestations d'affection hyperboliques pour lui et pour sa famille qui ne correspondent ni à la réalité sociale, ni à la situation.
- Don Juan vérifie physiquement la force de leurs liens d'amitié.
- Puisque ceux-ci existent, Don Juan invite son interlocuteur à sa table.
- Puisque celui-ci refuse, Don Juan propose de le faire raccompagner sous bonne garde (il est précieux).
- Il envisage de le faire lui-même et, devant le nouveau refus, il disparaît.

Ainsi, tandis que conformément à l'action de détail s'accomplissent les uns après les autres les rituels de l'aimable politesse, la parole exerce une véritable torture physique sur Monsieur Dimanche qui ne peut jamais exister verbalement en formulant autre chose que ce que Don Juan l'autorise à dire. Obligé de faire ce qu'on lui dit de faire (ce qui se fait lors d'une visite entre amis) et empêché de dire ce qu'il était venu dire (cela ne se dit pas lors d'une visite entre amis), Monsieur Dimanche prend une leçon. Pendant l'exécution rodée d'un ballet propre au rituel social, Don Juan procède en contrepoint au dressage de son créancier. Il y a des choses à ne pas faire (forcer la porte d'un noble) et des choses à ne pas dire (parler d'argent, rappeler une dette à un noble, à moins qu'il en prenne l'initiative). Monsieur Dimanche est forcé d'exécuter des actions pour



lesquelles il n'était pas venu (pour lesquelles il n'avait pas à venir) et de dire le peu qu'on l'autorise à dire (car il ne sait pas ce qu'il faut dire).

Cependant, il serait simplificateur de s'en tenir à la seule idée d'un stratagème. Don Juan n'a rien à voir avec le personnage de Scapin : tout n'est pas dans l'action, dans la mise en place d'une machination qui suffirait à assurer la victoire. Certes, le système est efficace, et Monsieur Dimanche se retrouve à la rue sans être remboursé. Pourtant, tout cela est fait dans le plus grand respect des apparences et avec élégance dans l'accomplissement des actions. Mieux, le bourgeois Dimanche se voit littéralement « remis à sa place » et a un cours de bonnes manières, celles de la politesse qui tue. Il est humilié pour son insolence, qui a consisté à vouloir se faire recevoir par Don Juan. En effet, il a été *reçu*.

Un second exemple que je ne pourrai qu'effleurer ici porte sur *La sortie au théâtre* de Karl Valentin (1992). À partir des didascalies et de l'échange verbal, le scénario d'actions des premières pages peut s'établir de la façon suivante :

1. Il lit le journal.
2. Elle entre précipitamment.
3. Elle montre des billets de théâtre.
4. Elle constate qu'il est 18 h 45. (Elle regarde la pendule ?)
5. Elle sort.
6. Il prend le miroir, le pose.
7. Elle arrive avec des assiettes.
8. Il retourne le miroir.
9. Elle pose le miroir.
10. Il se peigne.
11. Elle sort.
12. Elle revient avec le dîner.
13. Il mesure les saucisses.
14. Il lui donne la plus petite.
15. Il sépare les fourchettes avec son couteau.
16. Il regarde la pendule.
17. Elle met de la choucroute dans son assiette.
18. Il la rejette.
19. Il (se) regarde dans le miroir.
20. Ils mangent.

L'intérêt de ce texte est un peu différent. De toute évidence, des actions atypiques (« mesurer des saucisses ») se glissent au milieu d'actions qui semblent plus banalement quotidiennes. Elles reflètent avec justesse une dimension de l'univers de Valentin, le burlesque apparaissant comme le dérapage inattendu d'un monde tendant jusque-là vers l'ordre.

Ce scénario a servi de canevas d'écriture à des groupes de lycéens qui n'avaient pas pris connaissance du texte complet. Ils ont ainsi mesuré de l'intérieur les relations entre la parole et l'action, soit en tombant largement dans la redondance de répliques « explicatives » des actions, soit en se demandant quelles répliques pouvaient accompagner leur déroulement. Ils ont ensuite comparé leurs textes à celui de Valentin et ont réfléchi sur la fonction de la parole dans le texte de théâtre. On imaginera divers prolongements possibles, y compris dans l'optique d'un jeu improvisé « sans texte », où les acteurs doivent tout de même respecter scrupuleusement le détail des actions à accomplir.

Deux notions historiques peuvent être éclairantes, bien qu'elles nous éloignent légèrement de la préoccupation strictement textuelle : la notion de *gestus* chez Brecht et la notion d'action physique chez Stanislavski. La première est un peu tombée en désuétude, mais l'occasion est belle de réinterroger son utilité dans le travail théâtral. Le *gestus*, rappelle Pavis, « se compose d'un simple mouvement d'une personne en face d'une autre, d'une façon socialement ou corporativement particulière de se comporter. Toute action scénique présuppose une certaine attitude des protagonistes entre eux et à l'intérieur de l'univers social » (1980 : 195). Il est utile de mesurer, dès la lecture, le type de comportement physique des personnages qu'un texte induit et, même si nous sommes pour le moment plus préoccupés par les actions, de remarquer que des textes excluent d'emblée certains comportements et qu'ils en exigent d'autres, renvoyant à des univers sociaux spécifiques. Cette scène de *Dom Juan* appelle une réflexion sur le *gestus*, sur la facilité avec laquelle le personnage de Don Juan crée un univers gestuel propre à un groupe social, destiné à exclure et à impressionner, et qu'on peut difficilement réduire au seul univers bouffon ou farcesque de bien des commentaires. Le fragment de Valentin construit également un univers dominé par des comportements gestuels qui renvoient au quotidien, qui le grossissent ou qui le détruisent.

Je ne reviendrai pas sur la notion d'action physique dont les définitions varient selon les commentateurs ou les utilisateurs des méthodes stanislavskiennes. Il me suffit de rappeler l'intérêt de Stanislavski pour toute analyse mettant au

jour les structures profondes du texte qui offrent à l'acteur des moyens de travailler sur le rôle. Que l'on parle d'« objectifs », de « volontés » ou d'« actions physiques », il s'agit toujours pour Stanislavski de faire émerger des appuis de jeu qui ne sont pas de l'ordre de la seule parole, et d'attirer l'action de l'acteur soit sur des comportements, soit à proprement parler sur des actions qui ne vont pas forcément dans le sens du texte – en tout cas de sa surface –, de ce qui est énoncé. Un de ses disciples émigré au Brésil, Kusnet, limitait ses acteurs à des répétitions sans texte pendant plusieurs semaines. Ils étaient maintenus dans l'ignorance de la pièce et disposaient seulement de canevas d'actions correspondantes et de séries d'objectifs à partir desquels ils improvisaient. Kusnet espérait que les acteurs feraient leurs propres paroles des personnages et qu'elles leur viendraient « naturellement » quand ils seraient enfin dépositaires des répliques. Au bout des répétitions d'actions, le texte devenu la partie manquante du spectacle s'inscrivait de lui-même dans l'univers du jeu, coïnciderait en quelque sorte avec les pulsions des acteurs. Kusnet faisait le pari que l'exécution d'actions simples décomposées à partir d'un rôle, et accomplies les unes après les autres pour elles-mêmes, donnait à l'acteur la direction de son jeu. La parole devenait seulement l'écume du jeu et elle ne pouvait surgir que d'une nécessité intérieure ou de l'exécution stricte de la succession des actions.

On voit bien les limites d'un semblable parti pris qui refuse toute dimension littéraire au texte, toute épaisseur poétique à la parole, et qui assimile le texte dramatique à sa fable ou, si l'on veut, à la somme des actions accomplies. Si tel n'est pas mon propos en mettant à nu un « scénario d'actions », il entre cependant dans mes intentions de faire un peu plus de place qu'il n'en est fait d'ordinaire, dans la dramaturgie du texte, à cette dimension de l'écriture dramatique. Lors du difficile examen des relations complexes entre la parole et l'action, l'annulation provisoire de ce qui est destiné à être dit provoque un salutaire rééquilibrage dans les préoccupations du lecteur.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland (1963), *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Pierres vives ».)
- GARDES-TAMINE, Joëlle, et Marie-Claude HUBERT (1993), *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin. (Coll. Cursus, série « Dictionnaires ».)
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1990), *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*, Paris, Éditions de Minuit.
- PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales.
- UBERSFELD, Anne (1978), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales. (Coll. « Classiques du peuple. Critique », n° 3.)
- VALENTIN, Karl (1992), *La sortie au théâtre et autres textes*, trad. de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions Théâtrales.
- VINAVER, Michel (dir.) (1993), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud.