

ÉCRIRE, PARTIR

COMPTE RENDU DE RECHERCHE

Nicolas Doutey et Jean-Daniel Piguet

Le projet se proposait d'interroger les potentialités théâtrales du verbatim. L'objectif était notamment d'interroger les enjeux liés au passage d'un médium à un autre : passage d'un enregistrement audiovisuel à un texte (à travers le verbatim et les questions de transcription), et « passage » du texte à la scène, ou plutôt construction d'une visée scénique du texte.

Le matériau source consistait en six heures et demie d'enregistrement vidéo, enregistrement des derniers jours du père de Jean-Daniel Piguet à l'hôpital. Ce matériau engageait bien sûr une forte dimension personnelle, qui était directement branchée sur une question formelle, relative au médium documentaire : le film documentaire dit la singularité d'une chose qui (s') est passée ; l'image vidéo, comme la photo selon la formule de Barthes, dit : « ça a été ».

Le travail s'est déroulé en trois sessions, chacune consacrée à une question spécifique. Dans chaque session, une journée était consacrée à un travail de mise à l'épreuve de nos résultats de recherche avec cinq comédiens.

Session 1 : écrire la dimension verbale (16-24 février 2018)

Dans la première session, nous nous sommes concentrés sur la dimension verbale, c'est-à-dire en excluant toute donnée visuelle. Nous avons, au fil des huit jours de travail, visionné puis transcrit l'ensemble des rushes.

Notre préoccupation était double. Il s'agissait d'abord de rendre sensible, dans le texte auquel nous aboutirions, le « grain » documentaire (en amont), au sens où l'on parle du grain d'une photographie, c'est-à-dire de rendre sensible la « texture » spécifique au médium documentaire : nous partions d'un document enregistré, c'est une forme médiatique qui a des spécificités, et nous ne voulions pas effacer ces spécificités – partir d'un document enregistré n'a rien à voir avec partir d'une idée de narration par exemple, et cela nous semblait important à prendre en compte. De l'autre côté, en aval, nous souhaitions que le texte appelle du jeu scénique, c'est-à-dire vise ce médium tout à fait autre qu'est la scène.

La première question qui s'est posée à nous a été de déterminer *ce que* nous transcrivions de la parole : devons-nous transcrire toutes les scories, hésitations etc., qui émaillent la parole ordinaire ? Ou au contraire le passage à l'écrit (et à un écrit visant le plateau) exigeait-il de « lisser » le texte, de lui donner une forme de clarté plus compacte, susceptible de donner naissance à du jeu sur scène ? Nous avons d'abord opté pour une transcription aussi précise que possible de tout ce qui était prononcé. (Dans cet esprit, nous avons par exemple transcrit les paroles dites par les personnes présentes autant que celles dites dans le poste de télévision allumé à certains moments.) Nous nous sommes cependant vite rendu compte que la fidélité absolue à tout ce qui était dit dans le document source aboutissait, dans un texte à dire sur un plateau, à quelque chose d'assez maniéré. Dans le passage à l'écrit, ce qui était fidélité changeait de visage et prenait l'air d'effets d'écriture très intentionnels. Nous avons donc, dans un second temps, retravaillé et clarifié, légèrement, certains passages, en

prenant notamment pour guide une caractérisation de l'interaction (par exemple quand se dessinait un jeu de séduction, une rivalité, l'expression d'une compréhension, etc.). Mais cette option ne nous semblait pas vraiment satisfaisante, dans la mesure où elle avait des allures de compromis.

La solution à notre problème (allier fidélité au document source et appel du jeu scénique) nous est progressivement apparue à travers une autre question qui s'est tout de suite posée : comment écrire, typographiquement ? À l'oral, évidemment, il n'y a pas de signes de ponctuation, pas de majuscules, etc. À l'écrit, il ne peut pas ne pas y en avoir, on est contraint de décider, alors que faire ? Passons-nous à la ligne au milieu d'une réplique ? Mettons-nous des points ? des majuscules en début de phrase ? Utilisons-nous des virgules ? Ou rien de tout ça ?

En nous inspirant des lectures de textes de théâtre « traditionnels » travaillant l'oralité, comme ceux de Thomas Bernhard, Samuel Beckett, Sarah Kane, Jon Fosse, ou encore des textes de Gertrude Stein sur la ponctuation – lectures qui accompagnaient et soutenaient notre recherche, nous donnant un point d'appui pour aborder la question de l'oralité hors de la question du documentaire –, nous avons identifié ce qui nous est apparu comme une solution : la ponctuation, les majuscules et minuscules, les retours à la ligne, etc., peuvent caractériser des manières d'être dans la parole, des mouvements de pensée. En essayant cette approche, nous nous sommes rendus compte que le texte devenait une forme de partition, mais dont les signes n'étaient pas strictement formels (musicaux), c'étaient davantage des indices de la « pensée » – « pensée » au sens où il s'agit de manières d'attaquer soudain une phrase, ou au contraire de glisser une remarque dans la conversation, de fermer (pointer) une affirmation ou au contraire de la laisser ouverte et, pour ainsi dire, de l'envoyer dans l'échange, etc. Cette notation nous a semblé remplir nos deux objectifs. D'un côté, elle permettait de rendre sensible le grain documentaire dans le texte, dans la mesure où la parole y marque, de manière très visible, une conduite dans l'interaction, y compris, et tout autant, dans les moments où « rien de consistant » ne se dit. Nous avons même été étonnés de voir à quel degré de précision se dessinait une conduite de « personnage », une manière d'être dans la situation, rien qu'avec la manière d'attaquer ou non ses phrases, de les fermer ou non, etc. De l'autre côté, du côté de ce que le texte pouvait susciter en termes de jeu, la journée de travail que nous avons faite avec les cinq comédiens, en fin de session, a été riche d'informations pour nous. Si nous, qui avons vu les rushes, avons bien en tête les accents et idiosyncrasies des personnes dont il était question, l'opération d'abstraction en quoi consistait le passage à l'écrit laissait une grande liberté de jeu aux comédiens (qui n'avaient pas vu les rushes), tout en préservant le grain « documentaire » du détail des prises de parole et des interactions. Davantage, le rapport à la partition instauré par notre notation, et la concentration sur l'instant qu'elle exigeait des comédiens, permettait de ne pas passer par des préoccupations d'ordre psychologique, d'incarnation de personnages, etc. Dès lors, le texte fonctionnait vraiment comme un appel à du jeu, une manière de se laisser surprendre, au présent, par ce qui arrive dans la production (plutôt que l'interprétation) du texte.

Session 2 : écrire la dimension audiovisuelle (4-12 mai 2018)

La deuxième session était plus ouverte, plus exploratoire : comment *transcrire*, en texte, ce qui est une image enregistrée ? Pour essayer de répondre à cette question, nous avons cherché à caractériser le plus précisément possible la différence entre les media scénique et vidéo. Lors de la journée de travail avec les comédiens en première session, nous avons été sensibles à la manière dont la lecture du texte sans le contexte visuel que donne la vidéo permettait d'opérer un « étrangement » sur le texte : hors contexte, les paroles semblaient pouvoir prendre d'autres significations, résonner autrement. Il nous a semblé que c'était là une force du medium scénique : la scène est un medium « pauvre », en termes référentiels.

Tout y est construit : il est donc tout à fait possible (et, à nos yeux, souhaitable) qu'on ne sache pas tout de suite qu'on est dans une chambre d'hôpital. Cette indétermination, la vidéo ne peut pas y accéder : l'image capte et transmet tout (l'aspect visible) d'un endroit précis du monde. Ces deux dimensions nous semblaient pouvoir rejoindre la tension qui nous avait intéressés dans la première session : rendre le grain documentaire (ici, ce serait : la précision d'une image), et appeler le jeu (ici, l'indétermination, l'ouverture, du medium scénique).

Le premier problème qui nous est apparu est le suivant. Si l'on décrivait la situation filmée, alors on perdait le medium vidéo. Par exemple, noter qu'un homme entre dans la pièce, va s'asseoir, se lève, puis sort, ne témoigne pas du fait que le document source est un film. Pour le rendre sensible, il faut que les questions exclusivement filmiques soient prises en charge, c'est-à-dire par exemple que, tout en restant, dans la situation, assis sur une chaise, untel disparaît (parce qu'il sort du cadre, parce que la caméra a bougé), ou alors que, tout en restant immobile dans la situation, untel grandit (parce que la caméra s'approche, ou zoome), etc. Notre objectif, par là, était de faire en sorte que le medium filmique contamine le medium scénique, vienne le percuter de son étrangeté. Nous avons fait plusieurs tentatives dans ce sens, dans des essais d'écriture didascalique, et dans du texte destiné à être dit. Mais elles ne nous ont pas paru tout à fait probantes, notamment dans la mesure où faire exister la spécificité du medium filmique devenait un peu trop volontariste : certes, à l'image, quelqu'un qui s'éloigne, en fait, ne s'éloigne pas mais rapetisse ; mais, quand on voit une vidéo, nous ne faisons pas un effort de traduction pour comprendre que le rapetissement signifie que la personne s'éloigne. La compréhension du medium est évidente, et vouloir la rendre trop perceptible avait quelque chose d'un peu forcé. C'est une des conséquences du fait que, comme le souligne Fritz Heider dans *Chose et Medium* (1926), le medium ne fonctionne comme medium que quand il est « évident », et pour ainsi dire « transparent ».

Une solution plus satisfaisante nous est apparue en cherchant à résoudre un autre problème. En faisant des essais de description (pour un texte destiné à être dit) aussi précise que possible d'une séquence (en l'occurrence le passage du docteur), nous avons remarqué que le texte adoptait un ton « objectif » très marqué, là où l'objectivité de ce que filme le bien nommé « objectif » de la caméra n'a pas ce ton objectif marqué, c'est simplement son ton « naturel », pour ainsi dire. (De plus, comme on s'en est rendu compte lors de la lecture avec les comédiens pour cette deuxième session, la compréhension de ce qui est décrit dans ces essais de texte très objectif est rendue difficile, puisque ce qui est donné, dans la vidéo, dans l'instantanéité et la simultanéité de l'image, est donné linéairement dans le texte, et on a vite du mal à se rappeler la position de la jambe gauche quand elle se met à bouger de telle manière après qu'on a décrit la rotation de la main gauche et la flexion du coude – était-ce le gauche ? le droit ? –, etc.) Ce problème énonciatif, celui du « ton » du texte, nous est apparu comme central, et nous avons donc cherché, pour trouver un « ton juste », à caractériser ce que serait l'énonciation de la caméra. Une de nos hypothèses a été que la caméra cherchait à *capter* l'instant. Nous avons donc fait des essais textuels en cherchant à mimer cette volonté de saisie, de captation. Mais ils ne nous ont pas semblé concluants : là encore, cela consistait à forcer la mise en volume de ce qui, pour la caméra, était « naturel ». (Une tentative dans ce sens, cependant, nous a semblé plus intéressante que les autres, bien que nous n'ayons pas pu l'expérimenter pleinement avec les acteurs, faute de temps : elle consistait à retenir la précision de la captation filmique, qui filme aussi bien les détails infimes que les choses plus massives. Nous avons ainsi traduit en didascalies une longue série de micro-actions avec un gobelet de café, une touillette et une dosette en sucre – type d'actions qu'on voit rarement au théâtre, qui semble « venir d'ailleurs ».)

Nous avons donc également cherché dans une autre voie, en prenant davantage en compte l'expérience du visionnage des rushes, ce qu'ils impliquaient en termes de compréhension de la situation, de rapport au temps etc., tout un ensemble de sensations qui n'étaient pas uniquement liées à la spécificité médiatique de la caméra, mais à ce que construisaient, précisément, ces six heures et demie de rushes, ce film-là. Autrement dit, nous avons

cherché à caractériser l'énonciation de la caméra non pas en termes seulement techniques (même si l'on cherchait toujours à relier ces caractéristiques techniques avec le sujet, à savoir les derniers jours d'une vie), mais en fonction de qui se passait à l'image. Dans ces essais de textes destinés à être dits, nous essayions de rentrer dans « l'imaginaire de l'image », pour ainsi dire, en en retenant quelques caractéristiques objectives, mais aussi en tentant de rendre sensible ce qui s'y élaborait : « imaginaire de l'image », comme nous l'avons nommé entre nous, qui renvoie donc simultanément à des caractéristiques formelles et à des éléments liés au « contenu », à *ce qu'on voit* – par exemple, lorsque, après une longue séquence filmant en gros plan les jambes du père, donnant à voir ce corps comme un paysage, on le voit soudain cadré de la tête au pied, de profil, allongé sur le lit, il apparaît « petit » : cette variation d'échelle est rendue possible par les spécificités techniques du médium filmique, mais l'apparition de cette « petitesse » dit également quelque chose de *ce que* le film donne à voir, la fragilité d'une vie qui se termine. C'est ce genre de conjonction que nous avons cherché à faire exister par l'écriture. Lors de la journée de lecture avec les comédiens, les textes écrits dans ce sens ont semblé aller dans la bonne direction. D'un point de vue énonciatif, comme on s'en est alors rendu compte, ils permettaient également d'opérer un déplacement par rapport au texte dialogué : ils introduisaient une distance, semblaient faire apparaître ce qu'ils décrivaient *au passé* – la distance est celle introduite par le régime de la description, manifestement non dite par un « personnage » en présence dans le présent de la situation ; et la sensation que cette description dit quelque chose de « passé » est liée à sa précision : décrire très précisément une posture suppose qu'on s'est comme arraché à l'évolution constante du présent, et qu'on peut l'observer comme une image arrêtée. Cette modification énonciative – introduction d'une distance, et sensation d'un passé – nous a semblé juste par rapport à la question du film documentaire.

Session 3 : composition/montage (20-30 août 2018)

Nous avons consacré notre troisième session de recherche à la question du montage. Nous voulions prendre ce temps pour sélectionner des passages concluants des première et deuxième sessions, penser leur assemblage, éventuellement en greffer d'autres ou en produire d'autres, et surtout comprendre comment construire une dramaturgie qui reste fidèle à notre double objectif de rendre sensible le grain documentaire tout en contenant une visée spécifiquement scénique.

De ce point de vue dramaturgique, nous partions avec deux éléments. D'abord, nous étions convaincus que la mort ne pouvait pas constituer l'axe autour de quoi pouvait s'organiser un récit, qu'il fallait éviter toute forme de mauvais suspense. Nous voulions que cette fin de vie ne fasse pas « événement », mais qu'au contraire le présent – valeur particulièrement scénique – de la chambre d'hôpital, l'ordinaire et les discussions quotidiennes soient mises au premier plan. Ensuite, la question du film à faire, qui apparaît à plusieurs reprises dans les discussions des protagonistes (il y est en effet question du fait de filmer ces moments, de la caméra, etc.), nous semblait centrale, à la fois parce qu'elle permettait, thématiquement, de nommer l'origine documentaire du texte que nous produisions, et parce qu'elle serait un lieu décisif pour caractériser l'*énonciation* globale de la pièce.

Avec ces éléments en tête, nous avons tenté chacun de notre côté d'élaborer un premier montage. Ces deux versions étaient très différentes, et, en discutant de nos choix respectifs, nous avons fait apparaître plusieurs questions centrales. Devions-nous privilégier un tressage serré du texte, en prenant comme matériau de base de brefs passages que nous montions ensemble, ou plutôt choisir des séquences plus longues dont on suivrait le développement ? Devions-nous rendre d'emblée compréhensible la situation de cette chambre d'hôpital ou plutôt laisser le trouble au lecteur ? Devions-nous respecter l'ordre chronologique, tel qu'il apparaît dans les rushes, ou non ? Devions-nous d'emblée aller vers une forme hybride avec différents types de matériaux (didascalie, descriptions, textes

trouvés dans la littérature théâtrale ou romanesque etc. pouvant faire des échos), ou construire le montage à partir des dialogues essentiellement ? Et comment construire une forme de progression dramaturgique ?

Bon nombre des solutions nous sont apparues lorsque nous avons identifié que l'aspect documentaire du film pouvait être rendu sensible, du point de vue du montage, en préservant la forme des rushes – c'est-à-dire en prenant au sérieux le fait que nous n'avions pas comme point de départ un film monté, mais des séquences vidéo s'enchaînant les unes après les autres (de longueurs très variables, coupées sans grandes raisons, assemblées de façon chronologique). Cela nous semblait permettre de rendre sensible l'origine documentaire tout en appelant une forme de jeu (scénique), notamment à travers des ruptures (les « cut »), des formes de flottement dans les séquences pas toujours finalisées (dans la vie, et en l'occurrence dans les séquences filmées de notre document source – contrairement à ce qui se passe dans le canon de la pièce « bien faite » –, on ne sait pas toujours où on va, tout n'est pas dit ou fait pour aboutir à quelque chose de précis, pour faire « avancer l'action » : dès lors, on « colle », pour ainsi dire, au présent de ce qui se passe, sans qu'on sache où ça va)... L'objectif était, encore une fois, et du point de vue du montage cette fois, de ne pas simplement exposer « d'où ça vient », l'origine documentaire du texte, mais aussi de voir « où ça va », ce que le texte peut produire sur scène. Cette forme fragmentaire nous semblait ne pas uniquement être une trace du passé – ce qui risquait de nous mener vers l'hommage, ou le rituel funéraire – mais simultanément produire quelque chose dans le présent du plateau, élaborer un langage qui mette au présent des paroles pour un public.

Une seconde clef d'organisation de ces matériaux est venue de notre souci d'exploiter l'indétermination, ou la « pauvreté référentielle » du medium scénique : comme on l'a dit plus haut, sur scène, à moins qu'il y ait un décor renvoyant explicitement à une chambre d'hôpital, on peut tout à fait ne pas savoir « où on est » (dans la fiction), ce qui n'est pas possible avec une caméra. Nous avons donc cherché, par le choix des séquences et de ce qui s'y nomme, à ce que la dramaturgie dévoile seulement progressivement la situation, afin que l'imaginaire du lecteur reste ouvert, attentif aux détails – puisse partir sur d'autres pistes au début, qui viennent ensuite enrichir sa perception quand la situation est clairement dévoilée.

Nous avons alors travaillé, ensemble cette fois, à l'organisation d'un troisième montage qui respecterait ces deux principes : la forme « rushes » et le dévoilement progressif de la situation. Nous avons d'abord travaillé le montage à partir des seules séquences dialoguées, ce qui nous a fourni une structure d'ensemble. Nous avons ensuite pu affiner la dramaturgie et les évolutions du texte en intégrant les autres types de texte, et notamment ceux produits lors de la deuxième session. Ces textes (descriptions dites et didascalies) contribuaient à rendre sensible la dimension filmique du matériau d'origine et permettaient d'opérer une étrangeté sur scène – nous avons donc choisi leur place dans le montage afin de respecter cette révélation progressive de l'origine filmique de ce à quoi on assiste. Un autre aspect nous a guidés dans nos choix : dans ces passages, la figure du père n'était pas systématiquement au centre (descriptions d'oiseaux vus par la fenêtre, du départ d'un visiteur, etc.), ce qui nous semblait important afin que la pièce ne soit pas centrée sur un seul protagoniste, mais, plus largement, rende sensible la « socialité » d'une fin de vie à l'hôpital. Une autre question est apparue à propos de ces textes non dialogués : devaient-ils rompre avec les séquences dialoguées ou au contraire s'y intégrer ? Nous y avons répondu différemment suivant les matériaux, estimant dans chaque cas que la question de l'augmentation de l'attention aux détails constituait pour nous un critère. Et globalement, nous avons également sur ce point suivi un principe de progression : des descriptions émergeant d'abord « discrètement » des dialogues, comme venant les parasiter un instant, puis, plus on avançait dans le texte, plus ces descriptions pouvaient être développées et apparaître comme des séquences autonomes.

La journée de lecture avec les comédiens, et la présentation à un groupe restreint de spectateurs, a une fois de plus permis de tester notre travail. Cette fois-ci la masse de texte empêchait un travail en détail avec les comédiens, mais nous avons pu constater que

l'opération de dévoilement progressif de la situation de l'hôpital était sensible et donnait l'espace aux spectateurs de construire au fur et à mesure un imaginaire. Les retours assez variés qui nous ont été faits, après cette dernière ouverture publique, nous ont globalement confortés dans notre recherche et dans notre objectif de rendre sensible le grain documentaire tout en produisant une forme spécifiquement scénique.

À ce stade, cette recherche nous semble pouvoir être prolongée de plusieurs manières. D'abord, il serait bien sûr intéressant de voir comment ce qui s'est dessiné ici en lecture peut être approfondi et déployé en travaillant sur un temps un peu plus long au plateau. Nous souhaiterions également pouvoir approfondir certains points théoriques que nous avons discutés, et qui nous ont accompagnés dans ce travail : pour n'en citer qu'un, nous nous sommes par exemple rendus compte à quel point cette manière particulière d'aborder le théâtre documentaire reposait sur une compréhension pragmatiste du langage, comme ressort du comportement et de l'interaction (et non d'abord comme expression d'une intériorité ou d'un contenu), perspective qui pourrait permettre de réinterroger la question du statut du texte de théâtre et de son rapport au « performatif » ou à la « performance ».

Bibliographie et références

- AGAMBEN Giorgio, *Le Langage et la Mort* [1982], Paris, Christian Bourgois [1991], 1997 (trad. Marilène Raiola).
- ARNHEIM Rudolf, *La Pensée visuelle* [1969], Paris, Flammarion [1976], coll. « Champs Flammarion » [1997], 2006 (trad. Marc Le Cannu, Claude Noël).
- ARNHEIM Rudolf, *Le cinéma est un art* [1932] Paris, L'Arche, 1989 (trad. Françoise Pinel).
- ARNHEIM Rudolf, *Radio* [1936], Paris, Van Dieren, 2005 (trad. Lambert Barthélémy, Gilles Moutot).
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son Double*, Paris, Gallimard [1938], coll. « Folio/Essais » [1985], 1996.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 2011.
- BECKETT Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules (Cette Fois – Solo – Berceuse – Impromptu d'Ohio – Quoi où)*, Paris, Éditions de Minuit [1986], 1997.
- BECKETT Samuel, *Pas suivi de Fragment de théâtre I – Fragment de théâtre II – Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique*, Paris, Éditions de Minuit [1978], 2000.
- BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision (Trio du fantôme – ...que nuages... – Nacht und Traüme)*, Paris, Éditions de Minuit, 1992 (trad. Édith Fournier).
- BERNARD Michel, « Esquisse d'une théorie de la théâtralité d'un texte en vers à partir de l'exemple racinien », dans *Dramaturgies, langages dramatiques : mélanges pour Jacques Scherer*, Paris, Nizet, 1986, p. 279-286.
- BERNHARD Thomas, *Déjeuner chez Wittgenstein*, L'Arche Éditeur, 1989 (trad. Michel Nebenzahl).
- BERNHARD Thomas, *Le Faiseur de théâtre*, L'Arche Éditeur, 1986 (trad. Edith Darnaud).
- BERNHARD Thomas, *Minetti – Portrait de l'artiste en vieil homme*, L'Arche Éditeur, 1983 (trad. Claude Porcell).
- DEGUY Michel, DOMMANGE Thomas, DOUTEY Nicolas et al., *Philosophie de la scène*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Expériences philosophiques », 2010.
- DELEUZE Gilles, PARNET Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion [1996], coll. « Champs Essais », 2008.
- DESPRET Vinciane, *Au Bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, Paris, La Découverte, 2015.
- DESSONS Gérard, *Maëterlinck, le théâtre du poème* [2005], Paris, Classiques Garnier, coll. « Études sur le théâtre et les arts de la scène », 2016.
- DORT Bernard, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995.
- FOSSE Jon, *Et la nuit chante, Hiver*, L'Arche Éditeur, 2003 (trad. Terje Sinding).
- FOSSE Jon, *Quelqu'un va venir, Le Fils*, L'Arche Éditeur, 1999 (trad. Terje Sinding).
- FOSSE Jon, *Trois Pièces*, L'Arche Éditeur, 2000 (trad. Terje Sinding).
- KANE Sarah, *Complete Plays*, London, Methuen Drama, 2001.
- KIRKKOPELTO Esa, *Le Théâtre de l'expérience – contributions à la théorie de la scène*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. « Theatrum Mundi », 2008.

- KRASNER David, SALTZ David Z. (dir.), *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance and Philosophy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, coll. « Theater : Theory/Text/Performance », 2006.
- NINEY François, *Le Documentaire et ses Faux Semblants*, Paris, Klincksieck, 2009.
- RENAUDE Noëlle, *Accidents. Essai épistolaire* (avec Barbara Métais-Chastanier), Lyon, ENS Éditions, coll. « Tohu Bohu », 2015.
- SARRAZAC Jean-Pierre, « La reprise (réponse au postdramatique) », *Études théâtrales*, n° 38-39 « La réinvention du drame (sous l'influence de la scène) », dir. Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2007, p. 17.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Temps du théâtre », 1989.
- STEIN Gertrude, *Lectures en Amérique*, Paris, Christian Bourgois, 2011 (trad. Claude Grimal).
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, coll. « Lettres Sup » [1996], 2001.