

# L'art de parler sans communiquer. Quelques remarques sur les dramaticules de Beckett

Judith Moise, Liana Ștefan  
UVT, Timișoara, Roumanie

Synergies Pologne n° 8 - 2011 pp. 55-62

**Résumé :** Notre travail se propose, à partir de l'analyse de quelques petites pièces monologuées de Samuel Beckett, de montrer les étapes de la déconstruction du langage jusqu'à sa destruction totale. Loin de constituer une façon de communiquer, l'acte de parler devient pour les personnages de ces monologues (*Dis Joe*, *Impromptu d'Ohio*, *Pas moi*) une façon de survivre, de signaler leur « humanité ». Même s'il y a deux acteurs sur la scène, un seul parle, car l'autre n'est plus un interlocuteur, mais un écouteur qui assiste impuissant aux balbutiements finals du premier. On ne peut pas parler de personnages, mais des fonctions qu'ils remplissent et qui sont suggérées aussi par leurs noms : *Lecteur*, *Ecouteur*, *Bouche*, *Auditeur*. Le décor simplifié au maximum souligne lui aussi l'impression de fin de monde, de destruction totale. Il n'y a plus que des signes, des symboles qui suggèrent sans exprimer. Analyser ces textes avec des étudiants roumains (quelqu'un disait que tous les Roumains sont des Ionesco) s'avère une expérience intéressante et productive dont les résultats sont présentés dans ce travail. Intéressants d'autant plus qu'il ne s'agit pas de philologues, mais des étudiants de la Faculté d'Économie et d'Administration des Affaires de l'Université d'Ouest de Timisoara.

**Mots-clés :** communication, conversation, monologue, théâtre de l'absurde, déconstruction du langage, personnage, décor

**Abstract :** The aim of our paper is, starting from the analysis of some monologue plays by Beckett, to display the stages of language deconstruction up to its total destruction. Far from being a way of communication, the act of speech becomes, for the characters of these monologues, a way of surviving, a way of pointing out their "humanity". One cannot speak about "characters", but about functions they perform, and which are also suggested by their names: *Reader*, *Listener*, *Mouth and Audience*. The set, which is simplified to the extreme, also suggests the end of the world, of total destruction. There is nothing, but signs, symbols which suggest without actually expressing something. Analyzing these texts with our Romanian students (some say that all Romanians are Ionescos), has proven to be an interesting and productive experience, the results of which we have presented in our paper. This experience has proven even more interesting, as it is about students of Economics, and not Philology students.

**Key words :** communication, conversation, monologue, theatre of the absurd, language deconstruction, character, set.

## Introduction

Lors d'une discussion avec un professeur belge sur la culture roumaine (il fréquentait la Roumanie depuis trois ans et y tenait des cours et des conférences), il affirmait que « tous les Roumains sont des Ionesco ». Impressionné par notre capacité de tourner tout en dérision et de rire même dans les moments les plus graves de notre existence, il admirait cette sérénité de vivre l'absurde comme quelque chose d'ordinaire.

Pour le cours de communication interculturelle dans les affaires (cours que nous enseignons à la Faculté d'Économie et d'Administration des Affaires), nous avons décidé de connaître la perception de nos étudiants sur les pièces de Beckett, de leur faire surprendre l'importance et les limites de la communication. Nous avons choisi cet auteur parce qu'Ionesco était déjà assez connu et, disons, « trop Roumain ».

Nous avons donné à nos étudiants quelques notions de théorie du théâtre ainsi que quelques repères sur la dramaturgie de Beckett tout en insistant sur ses pièces monologuées et puis nous avons synthétisé et systématisé leurs observations.

### *Dis Joe*

Beckett a choisi pour ses petites pièces monologuées (une espèce de « théâtre de poche »), qui laissent quand même une place à un autre personnage chargé d'écouter, le nom de « dramaticules ». Mais, loin d'être un moyen pour conférer de la vraisemblance au monologue, de représenter un éventuel interlocuteur, ce personnage muet apparaît « comme une ombre déléguée pour assister de plus près aux ultimes balbutiements. » (Ryngaert, 1993 : 71). Ainsi dans la pièce pour la télévision intitulée *Dis Joe* il y a un personnage qui s'appelle tel que le titre le suggère (« Joe, la cinquantaine, cheveux gris, robe de chambre, pantoufles, dans sa chambre. » Beckett, 1972 : 81), mais qui ne prononce aucune parole, qui ne fait qu'écouter ce qu'une voix, *la Voix*, parle. Les indications du début du scénario décrivent minutieusement les gestes de Joe et le lecteur (ou le spectateur) s'attend à ce qu'il soit le protagoniste, le personnage agissant. Mais, à part les mouvements du début qui trahissent une grande peur, il est un simple Auditeur. Il semble angoissé par une éventuelle agression de l'extérieur (un voleur ou un assassin qui pourrait le guetter) : il ferme la fenêtre, tire le rideau, ouvre la porte pour la fermer ensuite à clef, regarde dans le placard, sous le lit et puisqu'il n'y a personne, il se détend. Mais le « malfaiteur » est invisible, c'est cette voix qui le torture, une voix qui résonne dans sa tête et à laquelle il ne peut pas échapper. La caméra, fixée sur le visage de Joe, va surprendre, selon les indications de Beckett, les réactions de cet écouteur-victime.

Qu'est-ce que c'est que cette voix-bourreau, à qui est-ce qu'elle appartient ? Difficile à dire, car les indications du dramaturge sont assez vagues s'il s'agit du possesseur de cette voix, mais d'une précision mathématique lorsqu'il parle des pauses entre les phrases, donc du silence :

« VOIX.

De femme, basse, nette, lointaine, peu de couleur, débit un peu plus lent que le débit normal et strictement maintenu. Un temps entre les phrases d'une seconde au moins, entre les paragraphes de sept secondes environ, soit trois avant que la caméra annonce son avance et quatre jusqu'à ce que celle-ci soit arrêtée par la voix qui reprend. » (Beckett, 1972 : 82)

Cette voix obsédante est dans la tête du personnage, dans son imagination, c'est la voix d'une femme défunte qu'il avait aimée, mais c'est peut-être aussi sa conscience qui parle ou même la mort qui prend souvent l'apparence d'une femme.

« Tu sais cet enfer de quatre sous que tu appelles ta tête... C'est là où tu m'entends, non ?... Dans ton idée... Là où tu entendais ton père... Pas ça que tu m'as dit ?... Là où il s'est mis à te dire des choses... » (Beckett, 1972 : 84)

Il entendait donc plusieurs voix (celle de son père, celle de sa mère), les voix de tous ceux qui l'ont aimé et qui sont morts et parce que les voix le dérangent, il les a étouffées une à une : c'est ce que la Voix lui reproche (« Et te voilà à présent... Une seule passion... Tuer tes morts dans ta tête... » Beckett, 1972 : 85). Après les avoir tués pour la deuxième fois dans sa pensée, Joe se retrouve seul et effrayé, sans quelqu'un qui l'aime, devant le néant, devant sa mort. C'est ce que la Voix raconte en interpellant ce pauvre Joe par des phrases interrogatives et par cet impératif obsédant qui revient comme un refrain « Dis Joe... » Mais Joe ne dit rien, il ne répond pas, il écoute seulement.

« Un vivant quelque part pour t'aimer aujourd'hui ?... Un vivant quelque part pour te plaindre ?... Dis Joe... Plus âme morte qui vive à éteindre... Plus qu'accroupi sur ton lit dans ta vieille douillette puante à t'écouter toi-même... Cet adorateur de toujours... De plus en plus faible jusqu'à plus couic là non plus... Ça que tu veux ?... Bon pied, bon œil et le silence du tombeau... Ce paradis des pauvres ressassé toute ta vie... Dis Joe... » (Beckett, 1972 : 85)

L'ironie de la Voix va jusqu'à la désacralisation, jusqu'à blasphémer. Elle annonce à Joe, pleine de satisfaction, l'Enfer (ou le Purgatoire) qu'il traversera un jour après avoir tué tous ses souvenirs, toutes les voix qui parlaient dans sa tête. Ainsi les thugs (membres d'une confrérie religieuse de l'Inde, qui, en l'honneur de la déesse Kali, se livraient à la strangulation rituelle par surprise sur des victimes humaines choisies), Joe a étouffé ses parents, ses amis, ses amoureuses, ou, plutôt, leur souvenir qui le hantait, leurs voix qui parlaient dans sa tête. Finalement, il payera pour ces « crimes ».

« Comment va Ton Seigneur ces temps-ci ?... Toujours profitable ?... Toujours le flanc ouvert ?... A la passion de Notre Joe... Attends que Lui s'y mette... A te dire des choses... Quand tu en auras fini avec toi... Tous tes morts remords... Vissé sur ton lit dans ta pourriture... Santé passable pour une ruine pareille... Vague bubon temps à autre... Silence du tombeau sans vers... Pour prix de tes efforts... Jusqu'à ce que, une nuit... Insensé ton âme... Du fil à retordre pour tes thugs... Jamais pensé à ça ?... Dis Joe... Quand Lui s'y mettra... A te dire des choses... Quand tu en auras fini avec toi... Si jamais tu y arrives... » (Beckett, 1972 : 87)

Cette ambiguïté dans l'emploi du nom du Seigneur et du nom de Joe, l'allusion à la Passion du Christ ne se laisse pas déchiffrer, car, d'un côté il y a la menace, il y a ce pronom à majuscule, Lui, et, de l'autre côté il y a une affirmation étrange (« Quand tu en auras fini avec toi... ») qui fait penser au suicide, idée qui n'est pas étrangère aux pièces de Beckett. La fin de la fin arrivera lorsque Joe parviendra à tuer toutes les voix, quand il aura le silence total, « ... ton cher silence... À pleine tête... Pour couronner le tout... Et pour terminer... »

Vers la fin du monologue, il y a l'histoire explicite du suicide d'une femme qui avait aimé Joe. La Voix la raconte et elle considère ce geste suprême comme preuve d'amour et contraint Joe à s'imaginer la fin de cette malheureuse, ces derniers gestes.

« Voilà l'histoire... Tu l'as eue... Le plus clair... Maintenant imagine... Imagine... Le visage dans les pierres... Les lèvres sur une pierre... Une pierre... Joe à bord... La grève dans l'ombre... Joe (...) Les lèvres... Imagine les mains... Imagine (...) Ça c'est de l'amour ... Ça c'en était... Pas vrai, Joe?... Dis Joe... Pas ton avis?... A côté de nous... A côté de Lui... Dis Joe... Dis Joe... » (Beckett, 1972 : 91)

Et la Voix s'éteint petit à petit et c'est le silence et l'obscurité.

D'habitude les personnages de Beckett finissent par un long regard, ils se regardent l'un l'autre ou ils regardent le vide, mais dans ce monologue le silence marque la fin totale. Lorsque les mots meurent, toute communication s'interrompt, car Joe a coupé lui-même toute liaison avec ceux qui l'aimaient, avec leur souvenir, avec leurs voix. Il ne lui reste que cette voix-procureur qui le juge et l'accuse et qu'il n'a pas du tout envie d'écouter, qui lui fait peur, car, étant implantée dans son inconscient, il ne peut pas lui échapper.

### *Impromptu d'Ohio*

Dans un autre monologue dramatisé (*Impromptu d'Ohio*) le personnage se dédouble entre E (« Entendeur ») et L (« Lecteur »), car, bien que sur la scène apparaissent deux personnes, elles sont presque identiques, l'une étant comme le reflet de l'autre dans un miroir. L'auteur indique, à propos de E et de L, « aussi ressemblants que possible. » et, un peu plus tard, décrivant leur aspect, leurs costumes, Beckett utilise les mêmes mots - « Long manteau noir. Longs cheveux blancs. » Leurs attitudes sont identiques : E - « Tête penchée appuyée sur la main droite. Main gauche sur la table. » et L - « Tête penchée appuyée sur la main droite. Main gauche sur la table. » (Beckett, 1982 : 9)

On ne peut pas affirmer qu'il s'agit de deux personnages, car, tel que leurs noms les montrent, ils n'ont pas de personnalité, de caractère, ils accomplissent, tout simplement, une fonction : E écoute ce que L lit. De temps en temps le premier interrompt avec un toc-toc dans la table et alors le deuxième reprend la dernière phrase prononcée. C'est le seul signe de vie que E donne et, au lieu de répondre ou de commenter ce que L lit, il signale ainsi qu'il n'a pas entendu ou compris, ou, peut-être, la nécessité de réfléchir sur ce que L vient de lire.

Au lieu de raconter, comme la majeure partie des personnages de Beckett, des histoires, L lit l'histoire d'un homme qui vivait seul, dans une île, un homme qui « Pour moins souffrir... avait misé sur l'étrangeté Pièce étrange. Scène étrange » (Beckett, 1972 : 11) et cette île s'appelle l'« île des Cygnes » (jeu de mots qui renvoie à des significations plus profondes - *cygne* - *signe*). Une nuit un homme parut et tira de la poche de son long manteau noir un vieux volume et il lut jusqu'au lever du jour, puis disparut sans un mot. Et le rituel se répéta jusqu'à ce que « Sans jamais échanger un mot ils devinrent comme un seul. » Finalement, ce lecteur ne repart plus, et on constate qu'en fait L lut sa propre histoire, que le texte ne fait que raconter ce qui se passe sur la scène. Les dernières répliques du monologue décrivent ce que le spectateur voit déjà sur la scène.

« Ainsi la triste histoire une dernière fois redite ils restèrent assis comme devenus de pierre. Par l'unique fenêtre, l'aube ne versait nul jour. De la rue nul bruit de résurrection. À moins qu'abîmés dans qui sait quelles pensées ils n'y fussent insensibles. À la lumière du jour. Au bruit

de résurrection. Quelles pensées qui sait. Pensées non, pas pensées. Abîmes de conscience. Abîmés dans qui sait quels abîmes de conscience. D'inconscience. Jusqu'ou nul jour ne peut atteindre. Nul bruit. Ainsi restèrent assis comme devenus de pierre. La triste histoire une dernière fois redite. » (Beckett, 1972 : 29)

Ce qui frappe d'abord dans ce fragment de monologue c'est la structure circulaire, car les deux dernières phrases reprennent, en sens inverse, les premières, pour fermer le cercle. D'ailleurs, tout ce que L lit, à cause des répétitions, donne cette impression de cercles concentriques, de quelque chose qui à force de revenir constamment au point de départ, ne peut pas finir. Il y a ensuite la répétition obsédante au niveau des mots : on entend plusieurs fois « abîme » et « abîmé », jusqu'à atteindre la sensation de vide absolu. L'enchaînement des mots basé surtout sur leur musicalité (signifiant) mène à un vide de signification, à l'absurde (« ... abîmés dans qui sait quelles pensées (...) Quelles pensées qui sait. Pensées non, pas pensées. ») Finalement, on arrive de nouveau au silence, ce silence qui avait menacé tout le temps les deux individus par les longues pauses dans la lecture et par les répétitions exigées par E. A la fin E frappe inutilement la table, car « Il ne reste rien à dire. » Après un long silence, les deux acteurs font les mêmes gestes ensemble, comme deux robots qui exécutent le même programme. Évidemment, après le silence c'est l'obscurité, la fin.

Cette simplification du décor et des costumes ainsi que la pauvreté des gestes et la monotonie de la mimique des acteurs permettent au public de se concentrer sur le discours dont le sens est assez difficile à saisir. Les pauses longues accordent le temps nécessaire à remâcher les phrases, à leur trouver une signification. Au fond chacun d'entre nous, lorsque nous lisons, est à la fois lecteur et écouteur, même si nous ne lisons pas à haute voix. Beckett transpose sur la scène ce processus mental, il surprend ses mécanismes. Mais en faisant tout cela à haute voix, l'importance du sens des mots et des phrases diminue et on se laisse accaparer par la musicalité de la langue, par sa fonction incantatoire. D'ailleurs, le titre de ce monologue le suggère, car c'est vrai que son premier sens est « petite pièce composée sur le champ et, en principe sans préparation » (c'est l'impression que ce texte crée sur le spectateur), mais, dans la musique, il signifie « petite pièce instrumentale, souvent à deux thèmes. »

### *Pas moi*

Dans la « dramaticule » *Pas moi* Beckett pousse encore plus loin cette simplification, cette réduction à l'essence. Cette fois-ci les personnages sont « Bouche » et « Auditeur ». C'est vrai que cette Bouche appartient quand même à quelqu'un, mais par l'éclairage ce n'est qu'elle de tout le corps, de tout le visage, qui est visible. Même le microphone qu'elle emploie doit rester invisible. Elle est placée « vers le fond côté cour », tandis que l'Auditeur se trouve « vers l'avant-scène côté jardin ». Ce dernier est une simple silhouette enveloppée d'une ample djellaba avec un capuchon qui couvre son visage. Il est éclairé de tout son long, « figé d'un bout à l'autre à part quatre gestes brefs aux endroits indiqués (voir note). Seule l'attitude indique l'attention braquée en diagonale sur Bouche à travers la scène. » (Beckett, 1974 : 81). Rien que quatre gestes durant tout le monologue, des gestes qui, conformément à la « Note » de la fin du texte, consistent en une sorte de haussement des bras, « dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante. » Et ce qui est très important c'est que ce geste faiblit à chaque répétition jusqu'à devenir à peine perceptible comme si l'effort de le faire avait épuisé le personnage.

Les deux protagonistes n'ont pas de sexe et Beckett indique explicitement pour l'Auditeur « sexe indéterminé » tandis que pour la Bouche cette indication manque. Est-elle sous-entendue ou, étant donné que le substantif « bouche » est féminin, le personnage aussi devrait être une femme ? L'auteur laisse au metteur en scène la liberté de choisir (ou l'embarras du choix !).

Le discours de la Bouche commence, inintelligible, avant le lever du rideau, ensuite elle continue avec des mots disparates pour aboutir, une fois le rideau complètement levé, au texte proprement dit. Bien que la Bouche parle seule, ses fréquentes interrogations et exclamations créent l'impression d'un interlocuteur invisible qui contredit ou complète de temps en temps ce qu'elle dit, un interlocuteur qui ne parle pas d'une façon trop distincte, car on entend tout le temps « ... quoi ?... quoi ?... non !... » ou « ... imaginez !... ha !... qui les sent ?... » De toute façon, l'Auditeur ne dit rien et alors il n'y a que deux explications possibles : soit c'est quelqu'un d'autre qui la contredit, soit c'est plutôt sa propre pensée, sa mémoire qui s'oppose à quelques-unes de ses affirmations. C'est peut-être aussi une façon de respirer, car le discours n'est, apparemment, qu'une seule phrase qui dure du début du monologue jusqu'à la fin, sans majuscules qui marqueraient le début d'une autre phrase, sans point, seulement avec des points d'interrogation, d'exclamation ou de suspension. Ce sont comme des vagues de paroles, des vagues qui, de temps en temps, apportent les mêmes paroles, des vagues qui inondent le public dans un océan de suppositions et d'incertitudes. Qu'est-ce qu'elle raconte cette Bouche ? Difficile à dire, difficile à expliquer si l'on cherche un sens global du discours. C'est peut-être l'histoire d'une femme qui, pour avoir péché, est punie par Dieu et elle devient muette et sourde.

« ... Quelques pas puis halte... les yeux dans le vide... puis allez encore quelques... halte et le vide à nouveau... ainsi de suite... à la dérive... quand soudain... peu à peu... tout s'éteint... toute cette lumière matinale... début avril... et la voilà dans le - ... quoi ?... qui ?... (pause et premier geste)... la voilà dans le... le voir... et sinon exactement... privée de sentiment... non... car elle entend toujours le bourdon... soi-disant... dans l'oreille... et un rayon va et vient... va et vient... tel un rayon de lune... » (Beckett, 1972 : 84)

Si dans les autres pièces de Beckett les personnages parlaient pour vivre, ici la parole est plutôt évitée et même la *Bouche* s'exprime assez difficilement, sans cohérence, cherchant toujours ses mots, répétant souvent les mêmes syntagmes. La « brusque illumination » dont elle parle plusieurs fois s'avère être le déclenchement d'une espèce de moulin à paroles, impossible à arrêter, mais aussi impossible à comprendre : « la Bouche devenue folle... tout ça ensemble... la lutte pour saisir... attraper le fil... et le cerveau... plein délire là aussi... à vouloir y trouver un sens... ou y mettre fin... » (Beckett, 1972 : 89). Tous ces mots semblent parler de cette femme sourde-muette, mais au fond, ils décrivent aussi la situation de la Bouche dont le discours est de plus en plus ambigu. Les spectateurs, eux aussi, se trouvent dans la situation de ne pas comprendre grand-chose et de vouloir arrêter ce flot de paroles qui les étourdit. Le blâme et la pitié impuissante que les gestes de l'Auditeur expriment sont comme une prémonition, comme une préfiguration de la réaction du public devant un texte dramatique qui ne fait que démontrer l'impuissance de la parole et, donc, l'impossibilité de communiquer.

## Conclusions

Toutes ces pièces monologuées qui sont des récits intimes et qui favorisent la livraison des états d'âme sans confrontation avec un autre discours, où la scène devient une sorte de confessionnal plus ou moins impudique, mènent le spectateur dans un territoire où la mémoire s'épuise à reconstituer des lambeaux du passé, à remâcher en boucle les incertitudes et traque les éclairs de lucidité avec une issue prévisible dès les premières paroles : le silence imminent, l'abîme, la mort.

Beckett refusa de s'expliquer sur ses intentions, se contentant de rendre des sons fondamentaux. Libre aux exégètes d'y découvrir les harmoniques. Lui se contenta d'un « peut-être ». Tout dans son théâtre est ambigu, les noms des personnages comme leur situation dans le monde. Si Beckett situe son théâtre dans l'entre-deux de l'obscurité et de la lumière, c'est que ni l'un ni l'autre ne rendent compte de l'homme : « s'il n'y avait qu'obscurité, tout serait clair. » C'est le spectateur qui doit décider si c'est la dérision qui emporte ses personnages ou une incroyable vitalité. On pourrait peut-être se servir de ce que Beckett dit sur la peinture et les tableaux (*Le Monde et le pantalon*, écrit au début de 1945) pour essayer une approche de son théâtre. Ainsi que les tableaux qui « n'étant pas des saucisses, ne sont ni bons ni mauvais », tout ce qu'on peut dire sur ses pièces de théâtre c'est qu'elles traduisent « avec plus ou moins de pertes, d'absurdes et mystérieuses poussées vers l'image », qu'elles sont plus ou moins adéquates « vis-à-vis d'obscurités internes ». Quant à décider du degré d'adéquation il n'en est pas question, puisque le spectateur n'est pas « dans la peau du tendu. Lui-même n'en sait rien la plupart du temps ». Tout ce que le spectateur peut faire c'est de savoir combien il aime telle ou telle pièce de Beckett, mais même cela est, selon le dramaturge, assez peu probable.

Quoi qu'il en soit le langage est le seul vrai personnage, car ce n'est que par lui que les personnages prennent conscience que « quelque chose suit son cours ». Il faut qu'ils parlent, sinon ils mourraient. Aussi ne se font-ils pas faute de parler et de ressasser indéfiniment les mêmes inepties. Mais *parler* ne veut pas toujours dire *communiquer* et « les moulins à paroles » créés par Beckett finissent, dans la plupart des situations, au bord du vide, le vide des mots qui n'ont plus de sens, du Verbe qui s'est désacralisé.

En étudiant ces textes (malheureusement, ils n'ont pas eu la possibilité de voir les spectacles), les étudiants ont pu constater que la communication, verbale ou non verbale, doit respecter certaines règles et que la frontière entre sens et non-sens est parfois presque imperceptible. Elle est une action, le fait de communiquer, d'établir une relation avec autrui, de transmettre quelque chose à quelqu'un, l'ensemble des moyens et techniques permettant la diffusion d'un message et l'action pour quelqu'un, une entreprise d'informer et de promouvoir son activité auprès du public, d'entretenir son image, par tout procédé médiatique. Ils ont été fascinés par les monologues de Beckett et leur analyse a montré que l'on peut étudier d'une autre manière (plus agréable) les problèmes de la communication.

## Bibliographie

- Beckett, S., 1972. *Comédies et actes divers*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Beckett, S., 1974. *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Beckett, S., 1982. *Impromptu d'Ohio*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Calaque, E., 1995. *Lire et comprendre : l'itinéraire de lecture*. Grenoble : CRDP.
- Pavis, P., 1980. *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris : Édition sociale.
- Pavis, P., 1985. *Voix et Images de la scène, Pour une sémiologie de la réception*. Lille : Presses Universitaires.
- Ryngaert, J.-P., 1991. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas.
- Ryngaert, J.-P., 1993. *Lire le Théâtre Contemporain*. Paris : Dunod.
- Weissman, F., 1978. *Du monologue intérieur à la sous-conversation*. Paris : Nizet.