

TOMASZ KACZMAREK
(UNIWERSYTET ŁÓDZKI)*L'ENVERS D'UNE SAINTE* DE FRANÇOIS DE CUREL, OU DU
« PERSONNAGE AGISSANT » AU « PERSONNAGE RÉFLEXIF »

ABSTRACT

François de Curel (1854-1928) went down into the history of the French theater as an author of 'thesis plays'. However, his works contain the features of the so-called 'drama crisis' which manifests itself at the turn of the 19th and 20th century, by the rejection of the canonical rules advocated since Aristotle. In fact, by analyzing *A False Saint* (1892), we are forced to note that the writer is undermining the dramatic structure by shifting his gaze from action to the study of the souls of the characters. Deprived of all will, they slowly get bogged down in their shady as inert world. In this way, the French playwright puts emphasis not on 'acting character' but on 'retrospective character' (passive) who dwells on his unhappy life.

KEYWORDS: FRANÇOIS DE CUREL, THESIS PLAY, DRAMA CRISIS, CHARACTER, ABULIC

STRESZCZENIE

François de Curel (1854-1928) zapisał się w historii francuskiego teatru jako autor „dramatów z tezą”. Niemniej jego twórczość zawierała w sobie cechy „kryzysu dramatu”, który przypadł na przełom XIX i XX wieku, a który charakteryzował się odrzuceniem kanonicznych reguł gatunkowych przestrzeganych od czasów Arystotelesa. Analizując utwór *Odwrotna strona świętości* (1892), zauważyć można, jak pisarz podważa w nim klasyczną strukturę dramatyczną, koncentrując się na psychologii postaci, a nie na wartkiej konstrukcji akcji. Pozbawieni wszelkiej woli bohaterowie pogrążają się w swym tyleż niespokojnym, co bezwładnym świecie. W ten sposób francuski dramatopisarz kładzie nacisk nie na „postać działającą”, lecz na „postać retrospekcyjną” (bierną), która rozwodzi się nad swoim nieszczęśliwym życiem.

SŁOWA KLUCZOWE: FRANÇOIS DE CUREL, DRAMAT Z TEZĄ, KRYZYS DRAMATU, POSTAĆ SCENICZNA, ABULIK

Dans sa *Théorie du drame moderne* (1956), Peter Szondi constate que la forme dramatique fait l'objet, à partir des années 1880, d'une crise fondamentale due avant tout au fait qu'elle intègre en son sein des éléments épiques. Dans ce contexte, le théâtre de François de Curel (1854-1928), qui a subi une influence indéniable d'Ibsen, témoigne de cette crise : les thèmes que l'écrivain aborde sont « romanisés » tandis que la forme dramatique « commence à craquer sous le poids de l'élément exogène » (Bruschi 2011 : 77). À l'instar du Norvégien, l'auteur de *La Fille sauvage* semble s'inscrire dans l'esthétique, comme l'appelle Jean-Pierre Sarrazac,

du « roman dramatique » où la *diegèsis* se substitue à la *mimèsis* : la progression de l'intrigue étant remplacée par l'évolution des âmes (Sarrazac 2012 : 15). Dès lors, en surplombant l'action, le dramaturge brosse le portrait des personnes malheureuses qui ne sont plus à même d'agir et perdent leurs vertus actives. Le désir, qui est le moteur du héros (et de l'antagoniste) ainsi que l'élément déclencheur de l'action, s'efface en faveur des situations au cours desquelles des personnages se livrent à d'interminables réflexions ontologiques. C'est de cette manière que le personnage « agissant » semble s'éclipser derrière le personnage « réflexif », « récitant » ou « passif ». De fait, les protagonistes de l'écrivain français ressassent leur vie antérieure, s'interrogent sans fin sur eux-mêmes, sur leurs mobiles, sur leur vie émotionnelle et même, si on les voit parfois prêts à prendre l'initiative, ils reviennent aussitôt sur leurs pas. Il serait intéressant à ce propos d'étudier le drame de François de Curel, en l'occurrence, *L'Envers d'une sainte* (1892) où le dramaturge supplante résolument le personnage *en action* par le personnage *en question*.

« Ce qu'un Becque, un Porto-Riche furent au Théâtre psychologique, à la comédie de caractère, François de Curel le fut au théâtre 'd'idées' : un animateur, un maître, un modèle, quelque chose comme un Ibsen français » (Sée 1928 : 78) – c'est ainsi qu'Edmond Sée rend hommage à l'écrivain qui a tenté, à l'instar de l'auteur de *Rosmersholm*, de se détacher d'une vieille forme canonique du drame. De fait, la pièce en question, accueillie chaleureusement par Firmin Gémier, met les boulevardiers indignés en verve. Et pour cause, le Tout Paris n'est pas encore préparé au « débordement rhapsodique » du drame moderne. Le jeune auteur (il avait à l'époque 38 ans) doit essayer des mots durs qui dénigrent malicieusement le « prétendu talent » d'un écrivain dramatique encore mal connu des milieux théâtraux. Francisque Sarcey, dont l'opinion était capitale pour le succès ou l'échec des pièces, dénonce dans cette œuvre le manque de toutes les qualités d'un drame modèle, ou, pour reprendre le terme de Szondi, d'un « drame absolu ». Dans le même esprit et sur le même ton, Henry Fouquier déclare haut et fort que la pièce est tout simplement ennuyeuse à cause de son caractère éminemment étranger à l'art dramatique : « les gens qui vont au théâtre pour être amusés ou pour être émus par de gros incidents dramatiques ne seront pas ici à leur affaire » (Curel 1920 : 15). Selon plusieurs autres critiques, hostiles eux aussi à un théâtre moderne, l'œuvre de Curel ne rappelle pas le drame car il est sobre d'incidents et pauvre de péripéties, la structure du texte ressemblant plutôt à un roman qu'à un texte de théâtre. Qui plus est, les personnages censés agir et contribuer au développement dynamique de l'action sont amenés à ressasser leur passé, tout en faisant enrager les sympathisants de « la pièce bien faite », habitués aux intrigues rocambolesques, retournements brusques censés retenir l'attention du public. Ici, contrairement aux sacro-saintes règles normatives du drame, rien ou peu se passe, le tout étant concentré sur la vie intérieure du protagoniste. C'est ainsi qu'au « drame agonistique » succède un « drame ontologique », car, à l'instar de Maeterlinck, le dramaturge français change de perspective : il ne désire point présenter un moment sensationnel d'une existence, mais il privilégie se focaliser sur l'existence elle-même. Dès lors, des personnages

repliés sur eux-mêmes se livrent à des réflexions sur la vie, ce qui leur ôte le nimbe de la « combativité dramatique ». Au lieu d'agir, ils semblent subir les malheurs qui les accablent ; loin de s'insurger contre des vicissitudes fâcheuses, ils préfèrent sombrer dans la vivisection de leur âme tourmentée en annonçant, *cum grano salis*, les « personnages blasés » d'Anton Tchekhov. Cette nouvelle dimension psychologique, dont a été souvent accréditée la dramaturgie d'Ibsen, n'est pas passée inaperçue pour quelques rares journalistes qui n'ont pas hésité à saluer l'originalité de la plume de l'écrivain français. À titre d'exemple on pourrait citer Henry Céard qui défend fermement la pièce contre les poncifs du théâtre du Boulevard :

Les fabricants dramatiques pourront émettre toutes les justes observations qu'ils voudront, ils ne me persuaderont pas que cet auteur là est dépourvu d'entente scénique qui a su rendre sensible les péripéties d'une action tout intellectuelle et rendre intéressantes les complications d'une intrigue sans manifestations extérieures et qui existe seulement dans le cerveau des personnages (Curel 1920 : 16).

Alfred Binet apprécie aussi l'originalité avec laquelle le dramaturge brosse les portraits de ses protagonistes : « on doit admettre chez lui une tendance marquée à représenter ses personnages par le dedans » (Binet 1894 : 123). Cette approche psychologique pousse l'écrivain à adopter une forme absolument nouvelle qui puisse témoigner des errements intérieurs de l'homme (propres à l'art romanesque) contrairement à la linéarité de la fable.

En tant qu'auteur dramatique, il faut remarquer que M. de Curel ne part point d'une énigme de sentiment à résoudre, mais d'un fait particulier, créé par son imagination. La psychologie ne vient qu'après ; elle est extraite des faits. Nous noterons encore que ce fait, qui sert de point de départ à la pièce, n'en est souvent pas la scène maîtresse, le point culminant, ce que M. Sarcey appellerait la scène à faire ; c'est une conception autour de laquelle il se fait un accroissement dans tous les sens (Binet 1894 : 123).

Pour ce qui est de l'« argument » de la pièce, il est facilement résumable : Julie Renaudin, devenue bonne sœur suite à un amour contrarié, rentre chez sa famille après la mort de son ancien amant. Elle s'est réfugiée au couvent, car, poussée par la jalousie, elle a failli tuer sa rivale, Jeanne. Par châtement, par volonté de racheter ses fautes ou tout simplement par peur d'être jugée par la justice, elle se retire de la vie mondaine pour plonger dans une « tour d'ivoire » peuplée de remords et de ressentiments. Dès lors, elle se nourrit du passé qui l'emporte sur le présent, en l'annexant totalement. Ainsi, malgré de longues années passées à l'écart du monde (18 ans au total), elle semble toujours penser à se venger de son malheur. Mais, tant que vit celui qui s'est avéré infidèle et qui a osé épouser une autre femme, Julie ne peut pas briser ses chaînes et revenir à la vie. Tout porte à croire que la figure de l'homme incarnerait, aux yeux de la captive, un geôlier qui la surveille enfermée

dans un cachot. Il n'est donc pas étonnant que ce n'est qu'après le décès de celui-ci que la protagoniste quitte enfin la communauté religieuse pour affronter la réalité dont elle s'est éloignée à jamais. Survivra-t-elle dans cette réalité aussi étrangère que menaçante, hors les murs de sa prison physique et mentale à laquelle elle semble dorénavant condamnée ?

C'est à ce moment que commence l'action de la pièce qui, à contre-courant de la fable classique, n'est pas tournée vers la catastrophe, celle-ci s'étant déjà consommée bien avant le lever de rideau. Le texte, qui n'a pas été écrit en fonction de sa fin « spectaculaire », ne possède donc pas de dénouement, ce qui porte préjudice à la construction traditionnelle d'une « pièce bien faite ». Comme dans *John Gabriel Borkman* d'Ibsen, *L'Envers d'une sainte* se construit autour d'un drame antérieur, accompli dans un passé lointain, mais dont les séquelles se répercutent insidieusement sur le présent. C'est dire qu'au lieu d'« action au présent »¹, nous assistons aux interrogations cuisantes de la protagoniste sur son passé, sur ses buts et sur ses mobiles. C'est le passé qui pèse lourdement sur le déroulement de l'intrigue, celle-ci étant réduite aux évocations des supplices psychiques endurés par l'héroïne. Le regard rétrospectif permet ainsi à l'écrivain d'accentuer la dimension philosophique du drame au détriment de son aspect dynamique. De ce point de vue, l'œuvre de Curel rentrerait légitimement dans la catégorie du « drame statique » où l'intensité conflictuelle serait suspendue en faveur d'« une action passive ». Mais ceci ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de conflit qui, le cas échéant, se situe plutôt au niveau intrasubjectif qu'interhumain. L'écrivain se focalise toujours sur les « combats intérieurs » de Julie et s'il tente d'esquisser une confrontation ouverte entre elle et Jeanne, sa rivale, il ne pense qu'à mieux exposer les sentiments contradictoires lovés dans l'esprit de la protagoniste. Autrement dit, les personnages qui l'entourent lui servent à exprimer son désarroi existentiel.

Le dramaturge peint une « âme en peine » de cette femme souffrante, prête à bouleverser la vie de Christine, la fille de son défunt amoureux. C'est de cette manière qu'elle pourrait ruiner les plans de son ancienne concurrente qui envisageait le mariage de sa fille. De fait, Julie inculque à la jeune femme l'idée de rompre avec son fiancé et de poursuivre la vie pieuse d'une religieuse loin des mondanités vaniteuses (ainsi qu'elle le fit elle-même), ce qui sans aucun doute attristerait sa mère. La demoiselle s'incline devant cette suggestion et se met à rêver d'une vie exclusivement vouée à Dieu. Cependant, nous ne sommes point témoins des « combats des cerveaux » façon Strindberg, car, malgré l'esprit revanchard de Julie, celle-ci n'est pas capable de faire quoi que ce soit, sa volonté faisant défaut, comme si elle en était dépossédée. Elle ne continuera pas à saper un avenir radieux devant

¹ Patrice Pavis définit l'action qui se présente comme une : « suite d'événements scéniques essentiellement produits en fonction du comportement des personnages, l'action est à la fois, concrètement, l'ensemble des processus de transformation visibles sur scène, et, au niveau des personnages, ce qui caractérise leurs modifications psychologiques ou morales » (Pavis 2002 : 8).

cette créature innocente. Elle se rend compte des torts causés à la fille de Jeanne et se résout à la fin à réparer le mal. Dans une confession d'une sincérité poignante, elle dévoile que ses actes étaient d'une personne « diaboliquement jalouse ». Néanmoins, on serait peu enclin à accuser Julie de préméditation, car elle a agi inconsciemment. De fait, tous ses gestes semblent conditionnés par ce passé qui la vampirise, en la privant de toute énergie. Dès lors, elle ne peut rien entreprendre, car elle est immobilisée dans un temps révolu, construit sur des réminiscences aussi douloureuses que rigides. Qui plus est, accrochée à ses chimères, elle rappelle plutôt un spectre qu'un être vivant. Au demeurant, toutes les femmes avec lesquelles elle s'entretient se meuvent tels des fantômes dans un monde aux contours flous, tissé de remords, de rancunes ou de souvenirs funestes. La mère de la protagoniste, depuis quelque temps veuve, ne réussit pas à oublier des années heureuses passées avec son mari tandis que Jeanne, en déplorant la disparition de son époux admiré, s'enfonce dans un état de mélancolie. Que la vie des personnages soit éteinte, sera confirmé par Jeanne qui déclare sur un ton maussade : « pour moi [...] l'existence est finie » (Curel 1920 : 59), ce à quoi Julie constate qu'elle ne vit que grâce à « une conscience douloureuse » (Curel 1920 : 60). Celle-ci a rompu les attaches à la vie et désormais elle mène l'existence insipide d'une prisonnière : « Je suis une recluse... L'habitude est prise de me renfermer en moi-même... » (Curel 1920 : 67). Dans cette perspective, toute tentative d'agir serait vouée à l'échec. C'est pourquoi ce théâtre, à la construction invisible, est fait de faux dialogues au cours desquels les malheureuses rendent compte de leur désespoir sans pouvoir pour autant remédier à leur condition précaire. Il n'y a donc pas d'action, car les personnages semblent réduits à l'inanité totale et le seul ressort dramatique consiste à révéler petit à petit l'inertie de pauvres créatures. Celles-ci ne prophétisent pas des jours meilleurs pour elles (à l'exception de Jeanne qui désire pour sa fille un avenir radieux), étant donné qu'elles s'adonnent à évoquer exclusivement le passé, celui qui les a démunies de toute vitalité. Et même, si nous assistons à quelques rares péripéties, elles acquièrent une fonction métaphorique qui renforce l'état d'âme des héroïnes.

Dans la dernière scène, Julie tue un petit merle qui lui rappelle son destin : celui d'une condamnée à l'errance dans le labyrinthe de ce « nœud de vipères » qu'est son âme : « Pauvre petit, on va te mettre en cage... prisonnier, toute la vie !... Sautiller du perchoir à la mangeoire et de la mangeoire au perchoir... et tristement chanter ! » (Curel 1920 : 129). Ce meurtre symbolique marque une résignation de Julie face à sa vie ratée, face à une existence dépourvue de tout sens et de toute substance vitale. Dès lors, elle renonce à la « liberté » qu'elle cherchait désespérément en dehors des murs du couvent. « J'ai longuement réfléchi... La liberté ne me réussit pas... Pendant trop d'années j'ai été un instrument docile entre les mains des supérieures ; je ne sais plus faire usage de ma volonté... J'ai pris une grande résolution » (Curel 1920 : 130-131). Elle décide de revenir au Sacré-Cœur pour y rester jusqu'à sa mort. Elle pourrait encore mettre fin à sa détresse en se suicidant, mais, privée de toute volonté, ou désirant se punir, elle se considère désormais comme une défunte. Par plusieurs points, Julie ressemble à Madame Alving des *Revenants* d'Ibsen, pièce jouée au

Théâtre-Libre en 1890, qui constate la nature spectrale de l'être humain sous le joug des forces inconscientes l'entraînant aussi aveuglement qu'inexorablement vers sa chute. Comme celle-ci, Julie est consciente que tous sont des fantômes, des revenants accrochés aux croyances mortes, « elles sont mortes, mais n'en sont pas moins là, au fond de nous-mêmes, et jamais nous ne parvenons à nous en délivrer » (Ibsen 2005 : 320). C'est pourquoi Julie, telle une aboulique, renonce à toute entreprise et s'abandonne dans une détresse infernale. Il en est de même avec Madame Renaudin et Jeanne qui, délaissées par leurs filles respectives, vont sombrer dans une quiétude solitaire.

Dans cette pièce, comme dans *Bérénice* de Racine, rien ne se passe et pourtant les personnages parlent, ressassent sans cesse le dégoût de la vie et finissent par accepter leurs conditions malheureuses. On pourrait dire que le dramaturge exprime ainsi son attachement à une conception naturaliste de tragédie, tout en annonçant un nouveau paradigme dramatique qui se répand jusqu'à nos jours :

Dans le drame moderne, c'est la vie elle-même qui persécute le personnage : pris par le sentiment tragique de ne pas exister comme il le désirerait, il mène une vie sans existence, assez passive pour qu'il en arrive à regarder sa propre vie en spectateur, comme un somnambule devant un panorama (Garcin-Marrou 2013 : 173).

Quand August-Wilhelm Schlegel s'apprête à donner une définition du drame, il accentue, à l'instar de l'abbé d'Aubignac, qu'il est le synonyme de l'« action » et pas de « récit », « parler » signifiant « agir » :

... si les personnages expriment des sentiments et des pensées sans exercer d'influence les uns sur les autres, et s'ils se trouvent à la fin dans la même situation d'âme qu'au commencement, leur conversation, qui peut d'ailleurs être fort distinguée, n'excite certainement aucun intérêt dramatique (Schlegel 1814 : 35).

Mais voilà que « l'empire de la fable » (Abirached 1994 : 53-67) semble remis en cause dans la pièce de l'auteur de *La Nouvelle Idole*. Il n'est plus question de la « grande action » et on assiste à un affaiblissement du personnage en tant qu'agent de celle-ci. D'ordinaire, « on s'intéresse [...] à ce que veut le personnage, à ce qui appartient au domaine de son désir et non à ce qu'il est » (Ryngaert, Sermon 2006 : 20). En revanche Curel se penche plutôt sur le personnage et sur ses dilemmes intérieurs qu'à l'armature dramaturgique hégélo-aristotélicienne, la réflexion primant sur la progression dramatique. C'est dans ce contexte que les malheureux de l'auteur français perdent le statut de héros actifs pour être érigés en témoins passifs de leurs infortunes.

La dimension de passivité qui apparaît dans les personnages de Curel se manifeste sur deux plans que l'on appellerait psychologique et ontologique. En ce qui concerne la première approche, le dramaturge brosse le portrait des protagonistes

qui se caractérisent par des diminutions évidentes de la volonté, symptômes présumés d'un état morbide. Julie a beau agir, mais elle est dépourvue de résolution, de fermeté et avant tout d'énergie ; on lui aurait enlevé, pour ainsi dire, des attributs inhérents au personnage qui « s'identifie à travers ce qu'il fait » (Pruner 2001 : 77). Dans le drame, la femme se meut « avec des apparences de liberté » (Binet 1892 : 43), mais elle ne va pas au-delà des mots : au lieu de passer à l'acte, elle s'engouffre dans une apathie irréductible². Son aboulie ne permet pas d'ourdir une intrigue avec grandes actions et retournements de fortune. Sans s'affranchir complètement de la forme canonique du drame, l'écrivain semble néanmoins porter un regard attentif non sur des épisodes extraordinaires de la vie de ses personnages, mais sur leur vie aussi mélancolique que banale. À l'instar de Maeterlinck, Curel désire « faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive » (Maeterlinck 1986 : 101). Dès lors, le drame acquiert une étendue ontologique qui met en exergue l'intrajectivité, « le double rapport entre soi et soi-même et entre soi et les forces invisibles, inconscientes qui trament les destinées » (Sarrazac 2018 : 58). C'est dire qu'au détriment du conflit interpersonnel (pas tout à fait remis en cause), nous assistons dans cette œuvre à des micro-conflits qui se déroulent au niveau infradramatique. À travers les dialogues, les protagonistes dévoilent leur vie intérieure, terrain du combat entre de vieux ressentiments et de la résignation. Eva Edith Ponticello remarque à ce propos que l'auteur de *La Figurante* « a rendu intéressantes les complications d'une intrigue qui existe seulement dans le cerveau des personnages » (Ponticello 1942 : 19). On a désormais affaire à des personnages entièrement réflexifs et introspectifs qui ressassent sans cesse leur passé tragique, le passé qui empiète impitoyablement sur un présent monotone et morose.

Edmond Sée, cité plus haut, a déjà signalé dans les années 1920 l'originalité de la plume de Curel. Il apprécie la façon dont le dramaturge traite des sujets problématiques en posant des questions et en esquivant délibérément les réponses. Mais, ce qui le touche plus profondément, c'est l'accent que l'écrivain français met sur les égarements intérieurs des malheureux : « le drame se joue dans le cœur, dans la conscience » des personnages, ce qui fait de l'écrivain français un novateur incontestable.

D'ordinaire, les auteurs dramatiques nous montrent des personnages évoluant de l'égoïsme à l'abnégation, s'évadant lentement d'eux-mêmes pour aller vers autrui. M. de Curel n'a pas craint de développer la proposition contraire, et avec une sincérité éloquente. Son œuvre est, on peut le dire, « bravement aristocratique » (ce qui vaut mieux qu'une œuvre hypocritement destinée à conquérir la foule) ; et peu importe les tendances, lorsqu'un artiste demeure fidèle à son art ! (Sée 1928 : 85).

² Cf. « Beaucoup de personnages ibséliens nous intriguent, parce que, dès leur première apparition, on les sent comme paralysés. À chaque instant, ils voudraient peut-être agir pour le mieux, se mettre chaque fois en accord avec leur conscience. Mais ils n'y parviennent pas. Il semble que chez eux un ressort est cassé. Ils ne vont pas même jusqu'au bout de leur pensée. Une angoisse secrète les freine », (Gravier 1973 : 97).

BIBLIOGRAPHIE

- ABIRACHED, R. (1994) : *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, Paris.
- BINET, A. (1892) : *Les Altérations de la personnalité*, Félix Alcan, Paris.
- BINET, A. (1894) : « François de Curel, notes psychologiques », *L'année psychologique*.
- BRUSCHI, F. (2011) : *Personnage collectif, personnage individuel : Tableau d'un parcours dialectique (1830-1930). Musique, musicologie et arts de la scène*, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, Università degli studi (Florence, Italie).
- CUREL, F. de. (1920) : *L'Envers d'une Sainte*, Éditions Georges Crès et C^{ie}, Paris.
- GARCIN-MARROU, F. (2013) : « Le drame émancipé », *Études théâtrales*, 56-57.
- GRAVIER, M. (1973) : *Ibsen*, Seghers, Paris.
- IBSEN, H. (2005) : *Les Revenants*, trad. Moritz Prozor, Librairie Générale Française, Paris.
- MAETERLINCK, M. (1986) : *Le Trésor des humbles*, Éditions Labor, Bruxelles.
- PAVIS, P. (2002) : *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris.
- PONTICELLO, E. E. (1942) : *Les Idées dans les préfaces de François de Curel*, thèse, Mc Gill University, Montréal.
- PRUNER, M. (2001) : *L'Analyse du texte de théâtre*, Nathan, Paris.
- SARRAZAC, J.-P. (2012) : *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Éditions du Seuil, Paris.
- SARRAZAC, J.-P. (2018) : *Strindberg, L'Impersonnel*, L'Arche, Paris.
- SCHLEGEL, W. A. (1814) : *Cours de Littérature dramatique*, tome I, trad. Mme Necker de Saussure, Paschoud, Genève-Paris.
- RYNGAERT, J.-P. / SERMON, J. (2006) : *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions Théâtrales, Montreuil.
- SÉE, E. (1928) : *Le théâtre français contemporain*, Armand Colin, Paris.