

“L’AVANT-GARDE C’EST LA LIBERTÉ”: O TEATRO FRANCÊS DO SÉCULO XX

Leila de Aguiar COSTA *

RESUMO: Falar sobre o teatro francês do século XX supõe, necessariamente, pensar a vanguarda tal qual enunciada por duas figuras paradigmáticas das novas formas teatrais: Eugène Ionesco e Antonin Artaud. Teatro teatral, teatralidade pura, teatro do corpo, o teatro vanguardista busca desvencilhar-se do domínio da palavra, do império do *logos*, para deixar-se habitar – quiçá somente assombrar – unicamente pelo pensamento, pelo gesto – e pelo corpo – e pela ação. Teatro irrealizável?

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Vanguarda teatral. Teatro teatral. Teatro da crueldade. Ionesco. Artaud.

L’Avant-garde, c’est la liberté. A frase, de valor quase axiomático, é de Eugène Ionesco (1991, p.37), enunciada em seus “*Discours sur l’avant-garde*”, que inauguram em junho de 1959 os *Entretiens de Helsinki sur le théâtre d’Avant-Garde* organizados pelo *Institut International du Théâtre*. Ora, falar em teatro francês do século XX supõe, necessariamente, refletir sobre o que seria vanguarda teatral. E, igualmente, *a fortiori*, sobre o que é um autor teatral vanguardista. As pistas a respeito de uma e outra indagação podem ser encontradas nos escritos crítico-teóricos de Eugène Ionesco e de Antonin Artaud.

O teatro, a liberdade, a imaginação

Então, vejamos. Vanguarda, para Ionesco, é tudo o que diz respeito à oposição, à ruptura. Produzir um teatro vanguardista é, acima de tudo, locar-se como “autor rebelde” e rebelar-se, *cela va de soi*, contra sua época, insurgir-se contra formas de expressão estabelecidas, formas estas que não são senão formas de opressão. Não por acaso, Ionesco (1962, p.27) definirá

* UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo. Departamento de Letras/Língua e Literatura Francesas. Guarulhos – SP – Brasil. 07252312 – leila.aguiar@unifesp.br

o homem vanguardista como “[...] *un ennemi à l’intérieur même de la cité qu’il s’acharne à disloquer.*” Dir-se-ia ainda mais: segundo ele, importa trabalhar para a derrocada de toda convenção, de todo “sistema de convenções” que tão somente constrange a liberdade e a imaginação a ponto de causar a morte do teatro.

Neste sentido, a liberdade teatral é, para Ionesco (1962), seiva e fonte perpétuas de imaginação, pois que o teatro é lugar de todos os possíveis. Liberdade que tem o poder de garantir a *mise en scène* – no sentido literal da expressão – da própria Imaginação:

Je veux, moi, faire paraître sur scène une tortue, la transformer en cheval de course; puis métamorphoser celui-ci en chapeau, en chanson, en cuirassier, en eau de source. On peut tout oser au théâtre. (IONESCO, 1962, p.32).

A frase congrega em si forte sentido: ela insinua que o teatro é espaço propício para toda e qualquer experiência. Que faz um corpo único com o que Ionesco chama *construction imaginative*. O emprego do termo “corpo” não é irrelevante. Ele aponta para aquele que parece ser um dos motes do teatro francês do século XX, qual seja, o teatro feito corpo, o teatro como corpo. Ou, mesmo, o teatro como superfície corporal, mesmo que “corpo” e “superfície corporais” sejam empregados no sentido metafórico: “*Ce qui compte [dans une pièce de théâtre], c’est la chair et le sang des idées, leur incarnation, leur passion, leur vie.*”(IONESCO, 1962, p.62).

Eis porque Ionesco (1962, p.34) conclama a uma «[...] *composition dramatique plus nette, plus dépouillée, plus purement théâtrale.*» O que equivale a dizer que o teatro vanguardista francês do século XX desembaraça-se de todos os resíduos e ruídos deixados pela representação, pela *mimesis* canonicamente conceituada. Abaixo, pois, a lógica e o psicológico. Insurgir-se contra a lógica e a análise psicológica significa locar-se contra a tradição do auscultamento dos movimentos do coração. Como o faz, aliás, outro integrante da vanguarda teatral francesa, Arthur Adamov (1955, p.9), que se diz «[...] *écoeuré surtout par les pièces dites psychologiques qui encombraient et encombre encore toutes les scènes.*» Advogar por uma «composição dramática mais puramente teatral» quer, ainda, dizer que ela deve inscrever-se no registro mesmo da “não representação” e do “não representável”, ou, segundo os termos de Ionesco, “figurar o não-figurativo, não figurar o figurativo.”

A autogênese da obra teatral

Impõe-se então a indagação: haveria como que um auto-engendramento da composição dramática? Ionesco (1962, p.62) parece responder positivamente:

Une oeuvre d'art [est] une création autonome, un univers indépendant vivant sa propre vie, selon ses propres lois. Je veux dire qu'une oeuvre théâtrale, par exemple, est elle-même sa propre démarche, est elle-même une exploration, devant arriver par ses propres moyens à la découverte de certaines réalités, de certaines évidences fondamentales, qui se révèlent d'elles-mêmes, dans le cheminement de cette pensée créatrice qui est l'écriture, évidences intimes.

Vida própria da obra teatral, que escapa até mesmo daquele que a inventa. Diga-se, de passagem, que a obra teatral realizaria neste sentido o objetivo primeiro da poesia de Mallarmé, isto é, “o desaparecimento ilocutório do poeta”. Vida própria da obra teatral, cujo objetivo último é o de surpreender seu autor, de desnortear autor e espectador. Paradigmáticas a este respeito são as “*Notes sur le théâtre*”, aquelas que correspondem ao discurso de Cerisy-la-Salle proferido por Ionesco em agosto de 1953. A passagem é extensa, mas citá-la em sua quase integralidade estabelece a ligação que aqui nos interessa com outro representante incontornável do teatro francês do século XX, Antonin Artaud. Ouçamos Ionesco (1962, p.193):

Dans ce monde, parfois, je suis comme au spectacle [...] Tout ce qui m'entoure est spectacle. Spectacle incompréhensible. Spectacle de formes, de figures en mouvement, de lignes de force s'opposant, s'entre-déchirant, se nouant, se dénouant [...] L'étonnement est mon sentiment fondamental du monde [...] À le contempler plus longtemps, je me sens pris d'une certaine douleur, d'un déchirement [...] Infiniment surpris que des choses existent, et des événements et des passions, et des couleurs et des douleurs et de la nuit et du jour pourtant précaires, transparents, insaisissables: fruits du néant. Et toutes ces figures qui bougent s'entre-heurtent pour se détruire réciproquement.

Pela oposição, pela dilaceração, pela dor, pela destruição, pelo vazio: eis precisamente o caminho indicado por Artaud (1964, p.24) para um Novo Teatro. Experimental e da experiência extrema. Experiência íntima – “[...] *je ne puis vous faire part que d'une expérience toute personnelle.*» Pois o teatro é, para Artaud, a única via capaz de reavivar sobre a cena as energias do ser. Via esta que inspirou, justamente, os dramaturgos do anti-teatro, Ionesco entre outros. Artaud autor-limite.

O teatro, o espanto, o vazio

E quem é esse autor-limite? O anedótico servirá aqui de ilustração. Embora um anedótico exemplar de uma figura que experimenta em seu próprio corpo o que outros experimentaram apenas intelectualmente: “*Tout ceci n'est pas de la philosophie mais de la guerre; L'esprit sans le corps est de la bavette de foutre mort.*” (ARTAUD apud SOLLERS, 2001, p.344).

Ao limpar as estrebarias da literatura, ao rejeitar toda escala de valores ocidentais, Artaud viveu a crise até as últimas consequências. Vejamos, então, como ele próprio se define, e como os outros o percebem. O resultado é um retrato bastante verossímil desta figura literária controversa e, mesmo, maldita.

Em treze de janeiro, às 21 horas, no *Théâtre du Vieux-Colombier*, em Paris, Artaud (apud SOLLERS, 2001, p.343) descreve-se da seguinte maneira:

Je suis, pour un psychiatre de la société actuelle, le type parfait de ce persécuté mythomane qui continue à raisonner sur son cas avec la plus désarmante lucidité,

La société me dit fou parce qu'elle me mange, et elle en mange d'autres d'une manière systématique et concertée.

André Breton (1969), em seus *Entretiens*, aponta precisamente para aquela entrega total de si de Artaud ao registro do teatral – justamente ele, Breton, “[...] *esthète de basse-cour, cet animal à sang froid [qui] n'a jamais apporté en toutes choses que la plus noire confusion [...]*” segundo Jacques Baron em *Un Cadavre* (BRETON, 1990, p.143):

Peut-être était-il en plus grand conflit que nous tous avec la vie [...] Il était possédé par une sorte de fureur qui n'épargnait pour ainsi dire aucune des institutions humaines. (BRETON, 1969, p.98).

Quão distante este Artaud daquele Breton, que, ainda em *Um Cadavre*, é considerado por Georges Ribemont-Dessaignes o melhor no “[...] *genre hypocrite, faux frère, pelotard, sacristain, et pour tout dire: flic et curé [...]*”, aquele que Georges Limbour com prazer veria «*saigner du nez*» (BRETON, 1990, p.141, p.143).

Georges Bataille, talvez o mais exemplar dos autores malditos – se um autor maldito pode se inscrever no registro da exemplaridade... –, descobre em Artaud uma de suas marcas mais vanguardistas, o inumano:

J'avais entendu une conférence de lui à la Sorbonne [...] Il parlait d'art théâtral et, dans la demi-somnolence où je l'écoutais, je le vis soudain se lever: j'avais compris ce qu'il disait, il avait résolu de nous rendre sensible l'âme de Thyeste comprenant qu'il digère ses propres enfants. Devant un auditoire

de bourgeois [...], il se prit le ventre à deux mains et poussa le cri le plus inhumain qui soit jamais sorti de la gorge d'un homme. (BATAILLE; LEIRIS, 2004, p.34).

Os três retratos que aqui se apresentam insinuam elementos que são constitutivos do teatro e da prática teatral de Artaud: desregramento, furor e quase animalidade. A tais elementos de dismantelar, fissurar e desmontar a carapaça que impede o teatro de se mover. Donde o imperativo para Artaud (1964, p.38-39) de um teatro assemelhado ao mal, à dor, ao conflito, à destruição e à crise:

[Le théâtre] dénoue des conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités [...] [Il] est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême qui ne s'acquiert pas sans destructions. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies.

É neste sentido que Artaud pretende instalar sobre a cena o perigo, perigo a atacar diretamente espírito e sentidos do público. Não por acaso, como se sabe, convencionou-se qualificar a dramaturgia artaudiana de “dramaturgia do perigo”, de “teatro da crueldade”. Seu objetivo é o de liquefazer o que é sólido, de pulverizar o que é ordenado. Impõe-se então a interrogação: como fazer do teatro uma força anárquica, pois que é de anarquia que se trata? Pela representação do obscuro, do *refoulé*, do irrevelado. Do obsceno mesmo. Não se trata, como se vê, de representação ligada ao mundo exterior. Teatro e cena tornam-se, pelo contrário, o próprio real, a envolver, confundindo-os, texto, cena, espectador, representante e representado. Dramaturgia do perigo tornada teatro da ação.

Teatro da ação: o *logos* em *déroute*

Ionesco e Artaud encontram-se precisamente neste ponto: no lugar de um teatro teatral. Em ambos, reconhece-se a recusa de toda dominação do *logos* que impera na cena, *logos*-rei que ordena o mundo e que reduz ao mínimo as sensações. Em Ionesco, assim como nos “novos dramaturgos”, é a reapropriação das perspectivas teatrais de Artaud que adentram ao palco. Teatro de vanguarda que sensorializa a comunicação, que reduz o *logos* ao mínimo, que explora os gestos e os movimentos corporais, que trabalha o espaço, o *bruitage* e as iluminações. Os limites de tal teatro seriam, segundo Ionesco (1962, p.32), aqueles «[...] *des possibilités techniques de la machinerie. On m'accusera de faire du music-hall, du cirque. Tant mieux: intégrons le cirque.*»

Ora, em Artaud (1964, p.46), aquela “composição dramática mais puramente teatral” de Ionesco é “[...] *ce langage physique, ce langage matériel et solide par lequel le théâtre peut se différencier de la parole.*” Tudo parece, por conseguinte, centrado na *mise en scène* – que se serve de todos os «[...] *moyens d’expression [...] comme musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage et décor.*» (ARTAUD, 1964, p.47).

A grande proscrita do teatro de vanguarda é, efetivamente, a palavra. Pois que ali tudo deve ceder, como pretende Artaud (1964, p.48), à tentação física da cena:

[...] langage théâtral pur, qui échappe à la parole [...] Langage par signes, par gestes et attitudes ayant une valeur idéographique [...] Pantomime où les gestes représentent des idées, des attitudes de l’esprit, des aspects de la nature, et cela d’une manière effective, concrète, c’est-à-dire en évoquant toujours des objets ou détails naturels.

Que se abra aqui um primeiro e brevíssimo *excursus* elucidativo. Essa insurreição contra o *logos* advogada por Artaud e Ionesco tem uma razão de ser bastante precisa. Alusão – na verdade, quase que uma referência – à glorificação do *logos* que dominava a cena teatral seiscentista. Como se sabe, o Seiscentos é século do teatro, momento inegável de florescência do gênero, em suas mais diversas faces, da tragédia à comédia, passando pela tragicomédia, todas encenadas em lugares prestigiosos. Ali, à linguagem e à palavra teatrais se conferia um grande poder, a um tempo ético – palavra como valor absoluto do humano – e estético – palavra como valor absoluto do teatro. Sua prerrogativa era aquela de dizer o mundo, mundo que se encena, mundo que passa pela cena e, por inferência, mundo que é (como) uma peça de teatro. Teatro feito palavra viva. Teatro como palavra, como linguagem que se torna norma, marca mesma do humano. De certo modo, no teatro francês do século XVII, o protagonista é justamente o *logos*, que se torna rei. É o que afirma o teórico seiscentista de teatro, Abbé d’Aubignac (1927, p.282):

Aussi est-il vrai que le Discours qui s’y font, doivent être comme les Actions de ceux qu’on y fait paraître; car là Parler, c’est Agir [...] En un mot, les Discours ne sont au Théâtre que les accessoires de l’Action [...]

«*Parler, c’est Agir*»: no teatro seiscentista francês, é pelo ato de proferir palavras, de enunciar uma linguagem que a personagem dramática se constrói. O ser teatral é, ali, ser de linguagem. É, pois, possível afirmar que o teatro do século XVII

só tem razão de ser se escrito sobre o modo da palavra. O *logos* teatral é, por conseguinte, essencialmente literário.

Quão diferente da perspectiva do teatro vanguardista do século XX, que pensa a linguagem teatral como linguagem pura! Linguagem que, em certa medida, nada tem de literária. Para um autor-limite como Artaud o teatro é – e ouvem-se aqui ecos da voz de Ionesco – “*art indépendant et autonome*” e, por isso mesmo, “[...] *se doit pour ressusciter, ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d’avec le texte, d’avec la parole pure, d’avec la littérature, et tous autres moyens écrits ou fixés.*” (ARTAUD, 1964, p.126).

Pode-se, pois, afirmar: esta «linguagem teatral», que não é mais verbal, que se recusa a deixar subir à cena uma indesejável e nefanda logorréia, somente pode ser aquela do próprio corpo. Corpo autônomo que, tornado presença física pela intervenção do ator, é *medium* a permitir que tudo o que se liga à carne – voz, respiração, articulação, tons, ritmo, sensualidade, etc. – possa se manifestar. Seu alfabeto: o grito, o gesto, a mímica – tão bem descritos por Bataille, como vimos.

Impõe-se aqui um segundo *excursus* de relevância, que apontaria desta feita para reminiscências diderotianas no teatro vanguardista do século XX. Artaud e Ionesco apregoam uma linguagem física, apartada da palavra, longe de toda uma logofagia que não teria outro resultado senão decretar a morte do teatro. Ora, já no século XVIII, Diderot enunciava algumas suspeitas contra a linguagem e contra o verbo em cena. Para ele, a linguagem é uma forma vazia, unicamente capaz de produzir uma imagem do mundo, à margem do próprio mundo; linguagem que é incapaz de apreendê-lo diretamente e, por isso, fonte de quíproquós e mal-entendidos (DIDEROT, 1996a). Neste sentido, romper com a linguagem teatral clássica – artificial em sua hiper-discursividade entregue à ênfase e à superfetação que afastam o humano do natural – significa, em Diderot, trabalhar no sentido da autenticidade do *pathos*. Sua língua comum, universal: o grito, o gesto e a expressão fisionômica. Com o grito, a verdade das personagens pode melhor transparecer, seus afectos têm assim livre curso:

Qu’est-ce qui nous affecte dans le spectacle de l’homme animé de quelques grandes passions? Sont-ce ses discours? Quelquefois. Mais ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s’échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents. (DIDEROT, 1996a, p.1144).

Com o gesto, que predomina sobre a palavra, as subjetividades expressam-se naturalmente, pois que ele é anterior ao *logos*, e, por isso mesmo, mais próximo da natureza; é, ainda, anterior à *ratio*, causa então maior impacto, maior efeito. A

passagem da *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* é elucidativa a este respeito:

Il y a des gestes sublimes que toute l'éloquence oratoire ne rendra jamais.. Tel est celui de Macbeth dans la tragédie de Shakespeare. La somnambule Macbeth s'avance en silence et les yeux fermés sur la scène, imitant l'action d'une personne qui se lave les mains, comme si les siennes eussent encore été teintes du sang de son roi qu'elle avait égorgé il y avait plus de vingt ans. Je ne sais rien de si pathétique en discours que le silence et le mouvement des mains de cette femme. (DIDEROT, 1996b, p.17).

Correlato do grito e do gesto na representação das paixões, a expressão fisionômica é o meio mais eficaz da ação dramática. Um rosto, uma expressão sua, fala mais que toda palavra, pois que nele se concentra uma gama variada de afectos. Assim nos confirma a lição de Garrick, em *Le paradoxe du comédien*:

Garrick passa sa tête entre les deux battants d'une porte, et, dans l'intervalle de quatre à cinq secondes, son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée, de cette joie à la tranquillité, de la tranquillité à la surprise, de la surprise à l'étonnement, de l'étonnement à la tristesse, de la tristesse à l'abattement, de l'abattement à l'effroi, de l'effroi à l'horreur, de l'horreur au désespoir; et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. (DIDEROT, 1996c, p.1394).

A dinâmica fisionomônica é mais eloquente, conta muito mais coisas do que o verbo: *Le visage est une lettre de recommandation écrite dans une langue commune à tous les hommes* (DIDEROT, 1996d, p.488). Definitivamente, o rosto para Diderot substitui o logos teatral clássico.

Tal gramática cênica reaparece, faça-se aqui a hipótese, no teatro vanguardista, sobretudo naquele proposto por Artaud. Interessado pela expansão de uma nova espacialidade, espacialidade do gestual e de tudo o que se substitui ao *logos*, Artaud faz evoluir, em um espaço vazio e do vazio, corpos feitos anagramas vivos, “hieróglifos”. Autarquia da cena.

Nous supprimons la scène et la salle qui sont remplacées par une sorte de lieu unique, sans cloisonnement, ni barrière d'aucune sorte, et qui deviendra le théâtre même de l'action. Une communication directe sera rétablie entre le spectateur et le spectacle, entre l'acteur et le spectateur, du fait que le spectateur placé au milieu de l'action est enveloppé et sillonné par elle. (ARTAUD, 1964, p.114-115).

Exigência de Artaud (1964, p.317): que o lugar da representação teatral desembarace-se de todos os aparatos tradicionais da teatralidade, marcados pela inflação do espaço: «*Dans ce théâtre, défaire l'espace, notion nouvelle de l'espace qu'on multiplie le déchirant, on le défait fil par fil, on creuse jusqu'à la corde, sous lui apparaissent des richesses insensées.*»

Espaço vazio, sem ornamentação, essa é a cena artaudiana. Recusa total, por conseguinte, de toda figuração, de tudo o que indique ou suponha a *mimesis*. Ao final, espaço teatral que é o lugar do não-representável. Que supõe do espectador uma participação mais ativa, pois que ele se vê a todo instante interpelado, convidado a conferir sentido, ao mesmo tempo em que novamente o semantiza, ao que tem diante dos olhos.

A arte teatral e o fim da representação: a impossibilidade do teatro

Toda a audácia e extremismo de Artaud aí residem. A esta audácia se dedica de modo bastante pertinente Jacques Derrida – como que a deixar ecoar as vozes de Ionesco e Artaud em defesa da liberdade e das sensações –:

[Le théâtre de la cruauté] annonce la limite de la représentation.

Le théâtre de la cruauté n'est pas une représentation. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation. J'ai donc dit cruauté comme j'aurais dit vie'.

La forme la plus naïve de la représentation n'est-ce pas la mimesis? Comme Nietzsche [...] Artaud veut donc en finir avec le concept imitatif de l'art [...]

L'art théâtral doit être le lieu primordial et privilégié de cette destruction de l'imitation.(DERRIDA, 1967, p.343-344).

Teatro da crueldade que, importa lembrar, não teve propriamente futuro nos palcos, limitando-se às representações dos *Cenci* (6 a 23 de maio de 1935), tentativa que o próprio Artaud julgou insuficiente. Além disso, Artaud – que, como se sabe, era ator, tendo igualmente participado de numerosos filmes – somente voltou aos palcos para proferir a conferência intitulada *Tête à tête*, no Teatro du Vieux-Colombier, em 13 de janeiro de 1947, após sua saída do hospício de Rodez. Teatro da crueldade que, paradoxalmente, é pensado menos a partir de seu viés cênico do que de seu viés escritural:

[Je] me consacrerai désormais exclusivement au théâtre, tel que je le conçois, un théâtre de sang, un théâtre qui à chaque représentation aurait fait gagner corporellement quelque chose aussi bien à celui qui joue qu'à celui qui vient voir jouer, d'ailleurs on ne joue pas, on agit. Le théâtre c'est en réalité la genèse de la création (DORT, 1995, p.256).

Teatro da crueldade, teatro da ação. Teatro puramente teatral. Quais são, na verdade, suas possibilidades? Segundo Bernard Dort (1995), a um tempo crítico

teatral e espectador sapiente, um teatro dessa natureza inscreve-se no registro da impossibilidade, donde o silêncio a que foram condenados seus profetas, Antonin Artaud entre eles. Isto porque o texto está sempre a assombrar a cena, mesmo que esta se apresente como uma das condições da escritura do próprio texto e, ainda mais, como matéria reflexiva para a concretização hipotética de um teatro sem texto. Como afirma Dort (1995, p.257), “*un théâtre sans texte est un revê d’écrivain.*”



“Avant-Garde is Liberty”: the french theatre of the 20th century

ABSTRACT: *To talk about the French theatre of the 20th century is to consider the avant-garde such as it was expressed by two paradigmatic figures of the new theatrical forms: Eugène Ionesco and Antonin Artaud. Theatrical theatre, pure theatre, body theatre, the avant-garde theatre aim to escape from the word's domain, from the logos empire, to allow ourselves to be dominated only by thoughts, by the gesture, body and by the action. Unfulfilled theatre ?*

KEYWORDS: *Theatre. Theatrical avant-garde. Theatrical theatre. The theatre of cruelty. Ionesco. Artaud.*

REFERÊNCIAS

ADAMOV, A. **Théâtre II**. Paris: Gallimard, 1955.

ARTAUD, A. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1964. t.4.

BRETON, A. **Manifeste du surréalisme**. Paris: Gallimard, 1990.

_____. **Entretiens**. Paris: Gallimard, 1969.

BATAILLE, G.; LEIRIS, M. **Échanges et correspondances**. Paris: Gallimard, 2004.

DERRIDA, J. **L’écriture et la différence**. Paris: Seuil, 1967.

DIDEROT, D. Entretiens sur Le Fils Naturel. In: _____. **Oeuvres**: esthetique-theatre. Paris: Robert Lafont, 1996a. t.4, p.1131-1190.

_____. Lettre sur les sourds et muets à l’usage de ceux qui entendent et qui parlent. In: _____. **Oeuvres**: esthetique-theatre. Paris: Robert Lafont, 1996b. t.4. p.11-75.

_____. Le paradoxe du comédien. In: _____. **Oeuvres**: esthétique-theatre. Paris: Robert Lafont, 1996c. t.4. p.1377-1426

_____. Essai sur la peinture pour faire suite au Salon de 1765. **Oeuvres**: esthétique-theatre. Paris: Robert Lafont, 1996d. t.4, p.467-516.

D'AUBIGNAC, A. **Pratique du théâtre**. Alger: Jules Carbonel, 1927.

DORT, B. **Le jeu du théâtre**: le spectateur en dialogue. Paris: P.O.L., 1995.

IONESCO, E. **Théâtre complet**. Paris: Gallimard, 1991.

_____. **Notes et contre-notes**. Paris: Gallimard, 1962.

SOLLERS, P. **L'Éloge de l'infini**. Paris: Gallimard, 2001.

