



HAL
open science

“ Les théâtres de la parole ” (quelques auteurs d’aujourd’hui)

Céline Hersant

► **To cite this version:**

Céline Hersant. “ Les théâtres de la parole ” (quelques auteurs d’aujourd’hui). *Raison présente*, 2008, Vous avez dit “ théâtre ” ?, 163-164, p. 145-153. halshs-01404434

HAL Id: halshs-01404434

<https://shs.hal.science/halshs-01404434v1>

Submitted on 28 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

« LES THEATRES DE LA PAROLE » (QUELQUES AUTEURS D'AUJOURD'HUI)

Céline Hersant
Université Paris III – Sorbonne nouvelle

Le temps a passé doucement, comme sur toutes les modes ou toutes les veines d'écriture, sur le « théâtre du quotidien » et les dramaturgies mimant « la vie de tous les jours ». La mise en crise de la forme dramatique s'appuyait alors sur des effets de montage ou d'imbrication des situations (*La Demande d'emploi* de Michel Vinaver¹) ou encore sur un effort de transcription de la parole des petites gens – cette transcription s'orientant sur une mise en scène de la platitude de l'échange verbal (*Loin d'Hagondange* de Jean-Paul Wenzel²) ou, à l'inverse, d'une langue patoisante, colorée voire « débagoulante » ; dans les deux cas, ces dramaturgies tentaient de suggérer à chaque instant, par des catastrophes langagières et formelles, la catastrophe intime (*Usinage* ou *Viols* de Daniel Lemahieu³).

Le temps a passé doucement et, aujourd'hui, d'autres écritures poursuivent ce travail de sape et de déflagration formelle. Depuis les années 80, une nouvelle génération d'auteurs s'est emparée de ces recherches sur le discours et sur l'oralité pour démonter toujours plus les possibles de l'énonciation théâtrale. L'accent s'est en effet déplacé, ces dernières années, sur l'effacement de l'idée même de « personnage » au profit de « figures » ou de « silhouettes » parlantes. Ce renversement profite à une rhétorique toute différente : le locuteur est peu socialisé (les ouvriers et les cols blancs ont comme disparu des textes d'aujourd'hui), son identité devient souvent incertaine ou changeante, la façon dont « l'histoire » se raconte – ou se raconte mal – tend à prendre le pas sur les événements à raconter.

Les textes contemporains se sont inventés une nouvelle grammaire et proposent, me semble-t-il, des tissus dramatiques travaillés par l'avènement ou la continuité du geste d'écriture. De fait, le seul récit à lire dans les textes d'aujourd'hui serait au fond l'histoire de leur fabrique et les processus qu'ils mettent en jeu (leur *modus operandi*, dirait Poe⁴). À défaut d'avoir la chronique complète d'un personnage, le geste d'écriture prend en charge, comme par transfert, la totalité de la fiction et finit littéralement par se théâtraliser. Cette mise en scène du geste de composition-décomposition du texte est particulièrement sensible chez des auteurs comme Valère Novarina, Noëlle Renaude, Philippe Minyana ou encore chez

¹ Michel Vinaver, *La Demande d'emploi*, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1973.

² Jean-Paul Wenzel, *Loin d'Hagondange*, Éditions Stock, 1975, rééd. Actes Sud, coll. « Répliques », 1995.

³ Daniel Lemahieu, *Usinage* (1981-82) in *Théâtre 1*, Domens, 1997 ; *Viols* (1980) in *Théâtre 2*, Domens, 2002.

⁴ Edgar Allan Poe, *Genèse d'un poème*, L'Herne, coll. « Confidences », 1997.

Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Patrick Kermann (tous trois disparus trop tôt) : certaines de leurs œuvres, en effet, ne procèdent que par une succession de répétitions et de micro-variations et font la part belle au fragmentaire. Ces textes peuvent alors s'entendre comme des « works in progress », des formes toujours en chantier, faites d'accumulations et de déplacements sonores, de « répons » et de dissonances. Souvent, le procédé emprunte beaucoup aux principes de l'oratorio ou de la fugue sur thème et variations et on pourrait même rattacher certaines de ces productions, devenues littéralement litanies ou incantations, inventaires de sonorités ou de glossolalies, de certaines formes de musique rituelle.

Les analogies entre ce théâtre d'aujourd'hui et certains modèles musicaux seraient à multiplier mais, puisque je parle de modèles, il me faut ajouter que ces dramaturgies nouvelles se plaisent parfois aussi à revisiter des schémas dramatiques plus anciens. Le théâtre contemporain n'oublie pas ses précédents et revient à de grands classiques en utilisant ce que Vinaver, écrivant *Les Huissiers* sur un décalque de Sophocle⁵, appelle le principe de « la navette mythique » : Didier-Georges Gabily utilise par exemple la « navette Thésée / Phèdre » dans *Gibiers du temps*⁶ ; Valère Novarina écrit, après la pièce de Restif de la Bretonne, un nouveau *Drame de la vie*⁷ ; Eugène Durif reprend la trame du *Bourgeois gentilhomme* dans *Divertissement bourgeois* ou celle du *Songe d'une nuit d'été* dans *Maison du peuple*⁸ ; Noëlle Renaude réinvente la forme de l'épigramme dans *Ma Solange*⁹ ; Tchekhov et Maeterlinck ressurgissent dans *Histoire de Roberta* de Philippe Minyana¹⁰, etc. La circulation de ces navettes, comme dans toute proposition de réécriture, joue sur l'écart, le va-et-vient entre le mythe, la structure archétypale et son actualisation, en somme sur tout ce que peut produire l'interstice.

À ces lectures croisées et à ces passerelles entre hier et aujourd'hui, il faut ajouter un autre phénomène de contamination et de transfusion intertextuelle. Cette tendance fait les beaux jours de la génétique des œuvres. Des choses passent d'un auteur à un autre, plus ou moins sensiblement : on peut ainsi s'amuser à lire côte à côte les accumulations généalogiques de Novarina, Renaude et Kermann ; les parodies et les pochades de Lemahieu et Durif ; les paysages et les jeux entre intérieur et extérieur de Renaude, Minyana et Novarina. Il n'est pas si simple de cartographier les œuvres de cette communauté non restreinte d'auteurs, où

⁵ Michel Vinaver, « *Les Huissiers* : notes vingt-trois après », *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, 1998, pp. 249-261.

⁶ Didier-Georges Gabily, *Gibiers du temps*, Actes Sud / Papiers, 1995.

⁷ Valère Novarina, *Le Drame de la vie*, P.O.L., 1984, rééd. Poésie / Gallimard, 2003.

⁸ Eugène Durif, *Maison du peuple*, Actes Sud / Papiers, 1995 ; *Divertissement bourgeois*, Actes Sud / Papiers, 2001.

⁹ Noëlle Renaude, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux, Théâtrales, 1996-97, rééd. en un volume, 2005.

¹⁰ Philippe Minyana, *Histoire de Roberta*, Théâtrales, 2006.

chacun laisse une empreinte singulière. Mais, pour démêler un peu les choses dans le champ théâtral contemporain – où le nombre des auteurs est toujours croissant – et, comme il est toujours sécurisant de se rapporter à des ensembles définis, on parle aujourd'hui volontiers de ces écritures comme d'un « théâtre de la parole ».

Sans désigner précisément un genre ou un courant, cette expression-valise, bien commode dès qu'il s'agit de qualifier des objets théâtraux insolites où « ça parle », a trouvé bonne fortune chez les universitaires, les critiques et même les auteurs. L'expression est tout aussi discutable et vague que des étiquettes comme « théâtre de l'absurde », « théâtre des morts » ou « théâtre du quotidien ». Mais l'histoire de cette expression a ceci d'intéressant qu'elle montre en partie comment les productions d'aujourd'hui et depuis les années 80 sont encore fortement en prise avec l'héritage laissé par le « théâtre du quotidien » et j'ajouterai même par l'héritage structuraliste et sémiologique.

Pour retrouver l'origine du « théâtre de la parole », il faut en fait retourner à Pasolini et à son « Manifeste pour un nouveau théâtre »¹¹. Imprégné par la pensée de Saussure, de Jakobson et de Barthes, Pasolini, très au fait des découvertes de la linguistique et les recherches sur les systèmes de signes, cherchait « à opérer, en toute conscience », au « niveau métalinguistique », c'est-à-dire à faire que l'œuvre parle, à chaque instant, d'elle-même : « ce qui est remis en question, c'est le théâtre lui-même : (...) le théâtre doit être ce que le théâtre n'est pas. Quoiqu'il en soit, c'est une certitude : les temps de Brecht sont définitivement révolus », écrit Pasolini en 1968.

Ce nouveau théâtre se définit, selon Pasolini, par opposition au « théâtre de bavardage qui implique la reconstruction d'un milieu et d'une structure spectaculaire naturaliste » et « au théâtre du *geste* et du *cri* », exaltant « l'*action scénique* ». Ces deux formes de théâtre, ajoute Pasolini, « ont en commun la haine de la Parole ». Pasolini prône donc un retour à l'essentiel (« tout sera réduit à l'indispensable ») en écartant « avec rage » tout aspect rituel (théâtral, social, politique et religieux). Ce nouveau théâtre doit être, à défaut de tout autre, un rite culturel, « destiné *aux mêmes groupes culturels avancés* dont il est le produit », mais « au moyen de textes fondés sur la parole (si besoin poétique) et de thèmes qui pourraient bien être ceux d'une conférence, d'une réunion idéale ou d'un débat scientifique ».

Le « théâtre de la parole » tel que le pense Pasolini est un fond le rêve d'un théâtre capable d'instaurer « un rapport critique » et un questionnement sur les instances et les conventions propre au langage théâtral. Il s'agit en somme de faire un pas de côté et de

¹¹ « Manifeste pour un nouveau théâtre », *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, op. cit., pp. 143-153. Merci à Jean-Pierre Sarrazac pour cette indication.

proposer un discours dans le discours ou plutôt, un discours sur le discours (l'utilisation de la parabole sera chez Pasolini le moyen, la figure privilégiée, pour réaliser cette ambition¹²).

Que reste-t-il de ce manifeste dans ce qu'on appelle maintenant « les théâtres de la parole » ? Un titre tout d'abord : le premier recueil d'essais et de notes de travail de Novarina, paru chez P.O.L en 1989, s'intitule de façon symptomatique *Le Théâtre des paroles*¹³. L'expression est venue stigmatiser l'écriture théâtrale en prenant à la lettre l'idée d'une dramaturgie centrée sur la parole mais surtout sur le drame que cette prise de parole sous-entend (parler, n'est-ce pas appeler celui qui n'est pas là ?¹⁴). Novarina joue ainsi à renverser le cogito cartésien en le remplaçant par un « Je suis dans l'instant où je parle ». Son œuvre est aussi fortement marquée par la linguistique ou le discours scientifique : on y trouve des leçons sur le langage à la manière de Saussure et des contre-pieds à Wittgenstein avec *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire*¹⁵, des formules mathématiques, des propos sur la physique des fluides...

Mais ce « théâtre de la parole » dont on parle de nos jours reste une « adultération » des propositions de Pasolini. Novarina retourne en effet à une véritable sacralisation de la représentation en faisant du comédien « le seul endroit où ça se passe ». Le texte prime certes sur l'action scénique, mais garde par bien des aspects l'empreinte du *Théâtre de la cruauté* d'Artaud (autrement dit un théâtre du cri, du souffle et de la glossolalie). Les néologismes forgés par Novarina, les inserts en langue étrangère, son travail de thésaurisation des patois ou du mot rare, s'inscrivent finalement dans une perspective bien particulière et rappellent que Pasolini déclarait, au milieu du conflit linguistique sur les dialectes et les prononciations de l'italien standard qui tenaillait l'Italie des années 60-70, se sentir « alloglotte »¹⁶. Autrement dit, les « théâtres de la parole » se souviennent des inserts dialectaux de Pasolini et de la question du « débat avec la langue » mais en réinventant ou en gommant quelque peu la portée politique du manifeste pasolinien.

L'idée majeure qui se dessine avec ce nouveau « théâtre de la parole » tient plutôt à une mise en scène exacerbée de l'acte de parole et des conditions d'énonciation. La question

¹² Cf. *La Parabole ou l'enfance du théâtre* de Jean-Pierre Sarrazac, Circé / Poche, coll. « Penser le théâtre », 2002.

¹³ On peut aussi ajouter dans le même registre le collectif dirigé par Alain Berset, *Valère Novarina, théâtres du verbe*, Corti, 2000.

¹⁴ Chez Novarina, la parole donnée aux hommes, l'émission de la parole, le corps traversé par le souffle, sont en effet vécus comme un drame métaphysique (l'homme appelant un Dieu absent).

¹⁵ Valère Novarina, *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire* in *Le Théâtre des paroles*, op. cit. Le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein est aussi cité par exemple en exergue à *Gibiers du temps* de Didier-Georges Gabily. L'empreinte des sciences du langage sur les écritures d'aujourd'hui est donc partout sensible.

¹⁶ *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 98.

dominante de ce théâtre serait « d'où je parle et comment ? ». Ce théâtre est donc souvent perçu comme un théâtre des langues (mêlé de ch'ti, de savoyard, de normand ou autre particularisme régional), mais il soulève aussi la question épineuse de l'art de la conversation au théâtre (qui parle à qui, les discours sont-ils adressés ?). Comme le note Jean-Pierre Ryngaert, « un large pan des écritures dramatiques contemporaines pourrait être désigné – au point que l'on pourrait presque parler d'un "genre" – comme "théâtre de la conversation" ou au moins comme "théâtre de la parole". Nous y incluons tous les textes dénués d'intrigues et d'actions, où c'est la parole et elle seule qui est l'action »¹⁷.

Ce constat universitaire se trouve relayé par les auteurs eux-mêmes : les personnages, comme le dit Noëlle Renaude, « sont exclusivement ce qu'ils émettent et ce qu'ils émettent c'est de la parole en fusion », tout l'enjeu consiste à « se percer le réservoir à paroles »¹⁸. Les écritures théâtrales se sont ainsi d'elles-mêmes fortement recentrées sur le corps de l'acteur et sa prise de parole, comme pour montrer que l'acte théâtral est avant tout une performance verbale : dès que la parole cesse, le théâtre s'éteint¹⁹. Pendant le temps que dure la représentation, une seule chose à faire : parler ou « poumoner » comme le dit Novarina. C'est-à-dire aller au bout du souffle, épuiser la parole²⁰ et le corps qui la porte avec l'utilisation, par exemple, d'inventaires ou de monologues dont on ne voit pas la fin.

Cette solution pléthorique a aussi son pendant. Chez un auteur comme Noëlle Renaude, le corps de l'acteur peut à l'inverse être encombrant : que faire d'un corps sur le plateau quand la seule action est de parler, comment le faire entrer et sortir de scène, peut-on s'en « débarrasser », peut-on faire tenir plusieurs voix dans un seul corps (il peut arriver que l'acteur ait à prendre en charge, comme Christophe Brault dans *Ma Solange*, des milliers de voix). Ces dédoublements polyphoniques vertigineux et ces questions sur la place du corps sur le plateau interrogent finalement tout le rituel théâtral et la frontière entre fiction théâtrale et réel (on fait le procès du théâtre en reposant le problème de la coulisse, de l'intérieur et de l'extérieur, du locuteur et de son destinataire, on conteste la présence effective du corps parlant). Concrètement, il peut arriver que la réponse à ces dramaturgies, sur le plateau,

¹⁷ Jean-Pierre Ryngaert, « Représentations de la parole », in *Nathalie Sarraute et la représentation*, sous la direction d'A. Rykner et M. Gosselin, Roman 20-50, 2005.

¹⁸ Noëlle Renaude, préface à *Chambres, Inventaires* et *André* de Philippe Minyana, Théâtrales, 1993.

¹⁹ Voir la fin de *Vous qui habitez le temps* de Valère Novarina, P.O.L, 1989.

²⁰ Cf. *Lettre aux acteurs* de Novarina in *Le Théâtre des paroles*, op. cit. Cette lettre est pour le théâtre d'aujourd'hui un manifeste fondateur, elle a par ailleurs été reprise par Olivier Py dans *son Épître aux jeunes acteurs pour que la Parole soit rendue à la Parole*, Actes Sud / Papiers, coll. « Apprendre », 2000 : « Que faut-il pour que ma Parole vive ? Qu'elle soit entendue. (...) Je suis venu, aujourd'hui, pour vous parler d'une souffrance de la Parole et pour vous exhorter à relever sa flamme. C'est une supplique » (quatrième de couverture).

viennaise du monde de la marionnette voire du théâtre d'objets : les écritures de Novarina, Renaude et Lemahieu y sont particulièrement propices, parce qu'elles maintiennent un rapport d'étrangeté entre le geste et la parole, entre le manipulateur et l'effigie ou l'objet qu'il anime.

Pour esquisser encore un peu plus le contour de ces « théâtres de la parole » sans trop enlever à leurs nuances et à leur diversité, il faut ajouter que l'ensemble de ces dramaturgies poursuivent de véritables recherches sur les effets que peut produire le montage d'éléments disparates. Le collectage de données peut par exemple participer activement au processus de genèse du texte : le document de presse ou le témoignage retranscrit viennent charpenter les récits de *Chambres* et *Inventaires* de Philippe Minyana (en reprenant le principe des accumulations de fragments de vie façon Boltanski) ; Valère Novarina intègre de manière parodique les slogans électoraux des législatives de 2002 dans *La Scène*²¹ ou détourne les formules toutes faites des médias ; Daniel Lemahieu donne fréquemment dans le cut-up selon la méthode Burroughs / Gysin²², en découpant des messages publicitaires ou des discours politiques.

Les techniques d'assemblage d'éléments contradictoires au sein du tissu dramatique peuvent prendre des formes très diverses mais elles affirment toutes un parti pris pour le mélange, le fragmentaire et l'irrégularité. Le récit, quand il y en a, ne s'invente plus de façon linéaire et ne s'inscrit plus dans une modalité précise : on se retrouve devant des objets hybrides et des curiosités formelles, brassant aussi bien des bribes épiques que dramatiques. Les cadres peuvent se multiplier, le statut du narrateur devient parfois indéfinissable, le jeu didascalique, qui se confond dans la parole du locuteur, n'en finit pas d'ajouter au brouillage de l'ensemble (voir par exemple *Habitations* de Minyana²³ ou *Promenades* de Noëlle Renaude²⁴). Au final, les effets de commentaire s'additionnent, le point de vue comme le scénario deviennent incertains : ces dramaturgies, comme le dit Jean-Pierre Sarrazac, se font « au conditionnel » et laissent partout apparaître le geste et la signature du monteur²⁵.

Cette marge laissée à des possibles d'écriture et de lecture est sans doute à rapprocher des perspectives offertes par de nouveaux moyens d'écriture. L'outil informatique a considérablement bouleversé les pratiques d'écriture en facilitant, notamment, la manipulation du matériau textuel, le couper-copier-coller. Avec cet outil, un nouveau code théâtral s'est inventé : on utilise les colonnes pour dire la simultanéité, on joue sur les polices de caractère,

²¹ Valère Novarina, *La Scène*, P.O.L, 2003.

²² Cf. *Œuvre croisée* de William S. Burroughs et Brion Gysin, Flammarion, coll. « Littérature étrangère », 1998.

²³ Philippe Minyana, *Habitations*, Théâtrales, 2001.

²⁴ Noëlle Renaude, *Promenades*, Théâtrales, 2003.

²⁵ Jean-Pierre Sarrazac, « Le drame ne sera pas représenté », conférence du 10 mars 2004 à l'Université Paris IV – Sorbonne.

les gras, les italiques ou les majuscules pour différencier des modules de paroles : le texte tend ainsi chez certains auteurs à devenir une véritable collection de vignettes. Le traitement de texte implique en effet une nouvelle syntaxe et amène à repenser le texte comme un système plus ou moins cohérent de signes. Je pense en particulier aux recherches de Noëlle Renaude sur la mise en page, sur la typographie et le rapport entre signifié et signifiant, qui réinjectent dans le matériau dramatique de véritables « bouffées de réel » en montrant ce qu'est le concret de l'écriture aujourd'hui : une page sur écran et un répertoire de signes à disposition (les lettres, mais aussi les caractères spéciaux, les pictogrammes²⁶).

On ne cherche pas à rendre compte du réel d'un personnage ou d'une situation, mais du réel de l'écriture et de la langue, on met en scène le pouvoir du signe linguistique et théâtral, on expérimente les limites de l'énonciation et de la notation. L'écriture se fait *à vue*, comme on le dit d'un décor manipulé devant le public. L'effet dramatique est suspendu au profit d'un effet de commentaire et d'une surexposition du support d'écriture (on peut repenser aux réalisations plastiques du groupe Supports / Surface dans les années 70). En retrouvant ce fondement métadiscursif, le théâtre de Noëlle Renaude, qui procède par métonymie (de quelle façon un signe peut-il déborder de lui-même et renvoyer à la fabrique et au mode d'emploi du texte, au projet d'écriture ?), revient d'une certaine manière à une sémiologie complète de la geste théâtrale, comme Pasolini en rêvait pour le cinéma : en procédant « canone sospeso », par suspension du sens²⁷.

Alors bien sûr, ces nouvelles écritures, particulièrement ludiques, demandent de nouvelles pratiques de lecture et un véritable effort de déchiffrement. Mais elles demandent surtout un retour à une certaine naïveté. Devant ces objets théâtraux où rien ne va plus d'évidence, il faut prendre le temps de la lenteur, se risquer à des enquêtes et à des relectures, renoncer au confort d'une consommation immédiate. Les éditeurs et les libraires sont parfois eux-mêmes bien embarrassés dès qu'il faut assigner une place à ces textes contemporains : où classe-t-on Novarina, par exemple, qui annonce des genres comme « roman théâtral » ou « sacrifice comique »²⁸ ? Il est bien difficile de dresser une typologie homogène de ces écritures, qui jouent constamment sur des changements d'échelle : petites formes (saynètes, recueils de

²⁶ Voir par exemple *Ceux qui partent à l'aventure* (Théâtrales, 2005) ou *Une belle journée* (à paraître) de Noëlle Renaude.

²⁷ *Entretiens avec Pier Paolo Pasolini*, op. cit., p. 55 (Pasolini cite Barthes).

²⁸ Novarina est un cas un peu à part, puisqu'il est publié chez un éditeur de romans (P.O.L.). La plupart du répertoire théâtral contemporain paraît chez Théâtrales (dont le catalogue permet de mesurer la profusion et l'éclectisme des auteurs d'aujourd'hui). On peut aussi se reporter aux éditions de Théâtre Ouvert (Centre de création dramatique, Paris 18^{ème}, qui éditait autrefois les célèbres « Tapuscrits »), explorer les catalogues d'Actes Sud et des Solitaires intempestifs pour une vision d'ensemble plus complète (il faudrait aussi parler de Michel Azama, Roland Fichet, Denise Bonal, Christophe Huysman...).

brèves), formes-fleuves ou en feuilleton, monologues quasi romanesques... La forme libre a mis un terme au « bel animal » aristotélicien et à la « pièce bien faite » en rendant de plus en plus poreux genres et catégories.

Ces « théâtres de la parole », dont on parle volontiers au pluriel, tant leur diversité fait problème, ont maintenant déjà fait leur chemin depuis une vingtaine d'années, ils sont même devenus des références pour le théâtre à venir et des points d'appui pour penser de nouvelles formes dramatiques, même s'il reste encore à trouver la bonne distance de lecture pour cerner au mieux ces objets théâtraux. Les œuvres de Novarina, Renaude, Lemahieu, Durif, Lagarce, Kermann, Gabily et de quelques autres que je n'ai pu évoquer dans ce rapide panorama, apparaissent en effet aujourd'hui comme de nouveaux modèles à détourner. D'ailleurs, comme un signe ostensible, sans doute, qu'une page est en train de se tourner, ces dramaturgies entrent de plus en plus dans les anthologies et les dictionnaires²⁹, elles sont enseignées à l'université et étudiées dans les manuels du lycée.

²⁹ *De Godot à Zucco, anthologie des auteurs dramatiques de langue française (1950-2000)*, dirigée par Michel Azama, Théâtrales, 2004 ; *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, dirigé par Michel Corvin, Bordas, 2003 ; *Lire le théâtre contemporain* de Jean-Pierre Ryngaert, Dunod, Armand Colin, coll. « Lettres Sup », 2005.