

S P H È R E S



- 2 -

(D I S) C O N T I N U I T É

J O U R N É E S D ' É T U D E

1 1 - 1 2 A V R I L 2 0 1 3

I D E N T I T É S C U L T U R E L L E S T E X T E S E T T H É Â T R A L I T É E A 4 2 7 7

U N I V E R S I T É D ' A V I G N O N E T D E S P A Y S D E V A U C L U S E

Continuité et discontinuité sur la scène britannique contemporaine: le cas du théâtre « verbatim »¹

Cyrielle Garson

Résumé

Cet article se propose d'aborder la continuité et la discontinuité en tant que tendances dramaturgiques à travers le prisme des écritures théâtrales expérimentales les plus stimulantes² et les plus polémiques³ de ce début de nouveau millénaire en Grande-Bretagne : le théâtre « verbatim ». Ce théâtre est ici envisagé comme en tension entre deux pôles, celui de la cohérence dramaturgique (la perspective continuiste) et celui de l'oralité représentée (la perspective discontinuiste).

Introduction

« Contemporary theatre is imprisoned in its own continuity – the melancholy obligation to reflect the world instead of *inventing* it », Howard Barker.⁴

Dans le cadre de cette étude, nous emploierons le terme de théâtre « verbatim » pour désigner une perspective singulière dans le procédé de création qui tend vers une utilisation exclusive de mots et de phrases prises dans la réalité quotidienne, les discours politiques ainsi que

¹ Le terme de théâtre « verbatim » est attribué au dramaturge britannique Clive Barker pour rendre compte d'une nouvelle façon de faire du théâtre grâce à l'invention du magnétophone portable qui permet l'enregistrement audio d'entretiens avec des gens « ordinaires ». Précisons que le terme apparaît pour la première fois à l'écrit dans l'article de Derek Paget de 1987 « "Verbatim Theatre" : Oral History and Documentary Techniques ». Voir notre introduction.

² Il y a eu beaucoup de tentatives d'expérimentation avec la technique « verbatim » dans les écritures théâtrales de ces deux dernières décennies. Alecky Blythe, une des praticiennes les plus en vue outre-Manche, a été à l'initiative de deux nouvelles méthodes la « headphone-verbatim » qui demande aux acteurs de porter des casques audio sur scène afin de répéter les mots d'une manière similaire à l'enregistrement mp3 et la « verbatim musical » ou « comédie musicale verbatim » qui ajoute un élément musical à la technique précédente comme ce fut le cas avec *London Road* (2011).

³ Le mode d'écriture du théâtre « verbatim » a soulevé de vives polémiques chez la critique qui ne le considère pas toujours comme un art théâtral, le mot « éditeur » vient alors remplacer celui de « dramaturge ». La plupart des pièces « verbatim » ont ainsi été analysées uniquement sur le terrain politique comme la pièce *Je m'appelle Rachel Corrie* qui défraya la chronique dans de nombreux pays. Voir le chapitre de C. Martin « Occupying Public Space » dans son ouvrage *Theatre of the Real*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013, pp.122-125.

⁴ H. Barker, « The Ethics of Relevance and the Triumph of the Literal », in *(Dis)Continuities – Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English 9*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002, p.90. « Le théâtre contemporain est prisonnier de sa propre continuité : l'obligation mélancolique de refléter le monde au lieu de l'inventer ». Notre traduction.

les archives privées ou publiques. Il s'agit plus précisément d'un montage-collage de cette matière citationnelle, d'intermédialité par le truchement d'une écriture collaborative qui débouche le plus souvent sur des pièces politiques incontestablement liées à l'actualité immédiate ou aux problèmes sociétaux du moment. À titre d'exemples, le dramaturge anglais David Hare s'en est pris à la crise financière dans *Le pouvoir de dire oui*⁵ en 2009 et le Théâtre du Tricycle de Londres a mené sa propre enquête sur la série d'émeutes qui a secoué toute l'Angleterre en août 2001 dans la pièce « verbatim » *The Riots*.⁶

Pour esquisser une réponse à l'argument de ces journées d'étude, notre propos ici portera simplement sur l'interrogation suivante : de quelle manière le théâtre « verbatim », un théâtre qui repose sur la transcription exacte des mots des sujets parlants, investit-il ces questions du continu et du discontinu ?

Comme notre titre l'indique, il ne s'agira pas d'un rapport d'exclusion nous invitant à choisir entre la continuité dans ce théâtre, essentiellement illustrée par la dramatisation ou progression dramatique et la discontinuité essentiellement illustrée par l'idéal d'une adhésion parfaite au réel⁷ (la reproduction quasi-fidèle de l'irrégularité langagière sous le mode mimétique). Ce qui nous amènera au terme de notre enquête à tester l'intuition d'une harmonie féconde entre ces deux notions. Telle est en tout cas l'hypothèse que l'on voudrait formuler ici, celle de leur complémentarité et leur mouvement réciproque par-delà la diversité formelle et générique du théâtre verbatim contemporain. Puisqu'à en croire l'auteur Philip Ralph « il y a autant de formes de “verbatim” qu'il y a d'auteurs de théâtre verbatim »,⁸ ce qui ne facilite en rien toute tentative d'appréhension critique de ce type de théâtre.

Dans une première partie, on évoquera brièvement les principaux types de discontinuités que présente le mode « verbatim ». Puis dans une seconde, on décrira plus précisément le phénomène de mise en théâtre de ce que nous appelons « fragment vocal », c'est-à-dire le geste dramaturgique d'organisation de la matière citationnelle que l'on peut gloser par « montage », pour emprunter un terme cinématographique. Enfin, dans une dernière partie, on tentera de cerner avec précisions les enjeux esthétiques et politiques qui sous-tendent la relation entre continuité et discontinuité dans ce type de théâtre.

⁵ La pièce de David Hare a été traduite en français par Gérard Garutti dans le cadre d'une production radiophonique avec France Culture. Voir <<http://www.franceculture.fr/emission-fictions-theatre-et-cie-chantiers-d-europe-le-pouvoir-de-dire-oui-de-david-hare-2ieme-parti>>. Dernière consultation le 23 août 2012.

⁶ G. Slovo, *The Riots : From Spoken Evidence*. London: Oberon, 2011.

⁷ Nous considérons dans ce travail de recherche que « le réel est discontinu, formé d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique, d'autant plus difficiles à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire ». A. Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*. Paris : Minuit, 1984, p.208.

⁸ « there are as many forms of “verbatim” as there are writers of verbatim plays ». P. Ralph, *Deep Cut*. London : Oberon Books, 2008, p.23. Notre traduction.

Le principe de discontinuité comme constitutif du mode « verbatim »

Il nous semble tout d'abord que la discontinuité s'inscrit au cœur du théâtre « verbatim » dès son origine : ce théâtre plonge dans les eaux de sources multiples dans la phase initiale de recherche et de recueil des témoignages. À ce sujet, la praticienne britannique Alecky Blythe nous parle de « kaléidoscope d'histoires ». ⁹ Nous relevons par exemple que la pièce « verbatim » *Monkey Bars* de Chris Goode s'inspire des mots de soixante-douze enfants et *Motherland* de Steve Gilroy, de ceux d'une vingtaine de femmes du nord-est de l'Angleterre. Le texte des pièces « verbatim » est ainsi émaillé d'éléments référentiels très divers qui ont une existence à l'extérieur du théâtre et indépendamment de lui : évocation d'événements réellement survenus, citations visuelles, sonores ou textuelles, personnages existants, etc. La dramaturge britannique Tanika Gupta ira même jusqu'à créer un code différent dans le texte pour chacune des sources utilisées dans *Gladiator Games*. ¹⁰ Ainsi, par exemple, elle utilise entre crochets le symbole « V1 » pour la transcription exacte des paroles des témoins du procès dans l'affaire Zahid Mubarek, « V4 » pour les paroles extraites du documentaire diffusé sur Channel 4 « Prison Works : the death of Zahid Mubarek » et précise que tous les éléments du texte qui échappent à cette annotation minutieuse correspondent à un travail de dramatisation de l'auteur. ¹¹

Fait très significatif, la discontinuité du langage est patente dans ce théâtre, elle est présente dans l'enchaînement des idées, des images et des syntagmes et s'immisce jusque dans l'acte scriptural. ¹² Penchons-nous ainsi sur un extrait pour illustrer notre propos. Il s'agit de la pièce *Dossiers Incertitudes* de l'écossaise Linda McLean, traduite par Sarah Vermande et Blandine Pelissier :

JA (homme, 28 ans)
je me demandais juste s'il y a de la certitude dans
(moto) ¹³

⁹ « kaleidoscope of stories ». A. Blythe citée dans W. Hammond & D. Steward (dir.), *Verbatim Verbatim : Contemporary Documentary Theatre*. London : Oberon, 2008, p.95. Notre traduction.

¹⁰ Voir la liste des sources de *Gladiator Games* dans T. Gupta, *Political Plays*, London : Oberon, 2012, pp.27-28.

¹¹ *Ibid.*

¹² Ceci se manifeste notamment par le biais d'« une ponctuation de l'écoute », c'est-à-dire une « figuration de l'audible » représentée visuellement par la ponctuation. En d'autres termes, l'usage de la disposition graphique permet ici de faire figurer l'oralité du langage. Voir l'article du linguiste H. Meschonnic, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », in J. Dürrenmatt (éd.), *La Ponctuation, La Licorne*, n°52, 2000, pp.289-293.

¹³ Les mots entre parenthèses, par exemple (moto), indiquent des sons. Les italiques entre parenthèses, par exemple u(*tilisateur*), indiquent ce qui, selon Linda McLean, aurait été la fin du mot si la personne l'avait prononcé.

hm
heu
ben
je crois pas que quelqu'un puisse être votre certitude
enfin
à mon avis c'est dangereux
de
de devenir dépendant de quelqu'un
mais je dirais que
L'HUMANITÉ
peut être une certitude
je veux dire
le fait qu'on existe
que
qu'on
construise
des choses
qu'on ait créé des civilisations
l'histoire
je crois qu'il y a eu
heu
une évolution – une évolution historique de l'homme
(frigo, voiture)
en tant que
u(*tilisateur*)
en tant
que
bâtitteur
je crois que ça ça crée de la certitude
enfin
moi ça me
rassérène
(frigo)
ça et un sentiment d'appartenance.¹⁴

Comme cet exemple le montre, la dimension extrêmement orale de ce théâtre met fortement en exergue l'irrégularité radicale du réel à la différence de l'oral fictif. L'écriture du « verbatim » enregistre ainsi les dysfonctionnements du langage et, par extension, ceux de la pensée humaine. Plus précisément, cette reproduction de l'oral spontané s'accompagne de phénomènes linguistiques traduisant un langage qui se construit en direct : les morphèmes d'hésitation, les amorces, les répétitions, les abandons, l'absence de linéarité morpho-lexicale et syntaxique, les scories, etc. Le dispositif typographique (ponctuation, mise en forme du texte, alinéa, etc.) est un des outils essentiels de la figuration de l'oral. La composante ponctuationnelle dans le théâtre « verbatim » pose immédiatement la question de la délimitation des unités de type phrase comme outils de segmentation du discours. La ponctuation blanche¹⁵ indique un mode de structuration autre que

¹⁴ L. McLean, *Dossiers Incertitudes*. Trad. Blandine Péliissier et Sarah Vermande. Paris : Maison Antoine Vitez, 2011, p.17.

¹⁵ La ponctuation blanche correspond aux marques blanches de la ponctuation qui viennent compléter les signes codifiés de ponctuation (marquage d'accentuation, de mise en page, etc.). La ponctuation blanche se manifeste donc « en négatif » et se marque uniquement par un espace que l'on peut mesurer par rapport à un segment du discours. Voir

celui de la syntaxe linéaire standard et agit par là-même en dehors de l'ordre horizontal et linéaire de la phrase. Mais la question devient fascinante lorsque l'on considère la pièce de Dennis Kelly, *Occupe-toi du bébé*,¹⁶ qui s'en prend à la marque de fabrique du théâtre « verbatim » et par extension à toute l'entreprise « verbatim » :

Ce qui suit a été retranscrit mot pour mot à partir d'entretiens et de correspondances. Rien n'a été ajouté et les mots utilisés sont ceux employés même si certaines coupes ont pu être faites. Les noms n'ont pas été changés¹⁷

Ce qui suit retranscrit mot à mot a été pour partir d'entretiens et de correspondances. Les mots utilisés sont ceux employés ont pu rien n'a été ajouté et même si certaines coupes être faites. Tous les mots n'ont pas été changés¹⁸

Ce retranscrit à partir mot qui suit pour mot a été de correspondances et d'entretiens. Rien n'a été les mots utilisés sont ceux ajouté et employés, même si pu coupes ont fertaines être çaites. Les choms mangés p'ont nas été¹⁹

E quit ainsu retran mot pouscrit martir d'apottiens edances de cotresponentre. Riouté n'a ajété et lont enmots empilisés ses ceux tiloyés mime sê courtaines faipes ont cepu être tes. Les nété chont angoms és²⁰

La citation, pierre angulaire de l'édifice « verbatim » se disloque progressivement jusqu'à devenir cadavre de mots. Dennis Kelly fait ici exploser les coutures dramaturgiques et s'attache ainsi à littéralement « discontinuer » au sens premier médical du terme c'est-à-dire « diviser, inciser ».²¹

En guise de conclusion de cette première partie, nous pouvons retenir que le théâtre « verbatim » possède une discontinuité qui préside à sa génération, c'est-à-dire une discontinuité constitutive, et ensuite plusieurs chemins s'offrent aux praticiens, ce que nous allons voir en détail dans notre deuxième partie.

Une esthétique du « fragment vocal »

De fait, une certaine forme de continuité découle de la mise en théâtre du « verbatim » : « [je] combine les fragments pour former une continuité narrative »²² nous explique Alecky Blythe lors d'une interview réalisée en 2008. Robin Soans, un autre faiseur de théâtre verbatim de renommée internationale, décrit le processus du montage en ces termes : « Dans mes pièces

l'article de M. Favriaud, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », *L'Information Grammaticale*, n° 102, 2004, pp.18-23.

¹⁶ D. Kelly, *Occupe-toi du bébé*. Trad. Philippe Le Moine et Pauline Sales. Paris : L'Arche, 2010.

¹⁷ *Ibid.*, p.11.

¹⁸ *Ibid.*, p.39.

¹⁹ *Ibid.*, p.69.

²⁰ *Ibid.*, p.95.

²¹ C'est la définition qui est donnée par le *Dictionnaire historique de la langue française*. A. Ray (éd.), Paris : Dictionnaires le Robert, 1992, p.486.

²² « [I] link fragments of material to form a continuous narrative » cité dans W. Hammond & D. Steward (dir.), *Verbatim Verbatim : Contemporary Documentary Theatre*. London : Oberon, 2008, p.94. Notre traduction.

verbatim, j'ai essayé de tisser des scènes à partir du matériau brut récolté, de donner aux acteurs un patron géographique et de sortir de ce paysage de grands morceaux monolithiques de parole ».²³ Les auteurs de pièces « verbatim » réinsufflent par ce geste de la continuité aux fragments vocaux et réintègrent un principe d'unité. La continuité s'invente donc par le biais de l'étape clef du montage contrairement à la perception générale du montage comme source de discontinuité.

Parallèlement, ce théâtre se donne aussi pour tâche principale de rétablir la discontinuité inhérente de la conversation, l'errance de la pensée que le théâtre plus traditionnel efface systématiquement pour plus de clarté. La stylistique du discontinu instaure une nouvelle rhétorique où le lacunaire détermine à la fois la structure et la thématique des pièces « verbatim ». La pièce à thèse emblématique d'une certaine tradition du théâtre politique documentaire²⁴ est remplacée par un théâtre de l'hypothèse dominé par l'incertitude. Derek Paget nous dit ailleurs que « la foi dans les faits chez Weiss et les autres qui suivirent s'est évaporée des cultures « post-documentaires » dans nos sociétés médiatisées ».²⁵ À l'appui de cette observation, nous pouvons citer à nouveau le projet théâtral de l'écossaise Linda McLean qui s'est concentrée sur la notion même d'incertitude pour créer la pièce *Dossier Incertitudes*²⁶ :

Comme j'ai scrupuleusement retranscrit les entretiens en incluant les moindres « heu » et « ah », la moindre rupture de rythme, la moindre erreur ou correction, le texte que les comédiens ont dû apprendre était très différent du type de langage sophistiqué qu'on trouve d'ordinaire dans les pièces de théâtre [...] Nous parlons au fur et à mesure que nous pensons, nous partons dans une direction, puis dans une autre, ou bien nous changeons d'avis, quand nous ne nous perdons pas complètement.²⁷

Ce théâtre convie ainsi le spectateur à une expérience du langage, reflétant au plus près la réalité du discours quotidien : une langue orale souvent familière et déstructurée qui repose sur l'immédiateté des interactions. La multiplication de fragments vocaux côte à côte renvoie à une esthétique de la discontinuité, sans cohérence narrative apparente. On parle d'esthétique de la discontinuité car la discontinuité ici est totale, elle est linguistique, thématique, référentielle et visuelle. Ce mode de

²³ « In my own verbatim plays I have tried to weave my material into scenes, to give the actors a geographic pattern and to get away from a landscape of monolithic chunks of talking », *Ibid.*, p.21. Notre traduction.

²⁴ Nous faisons principalement référence ici au théâtre documentaire de Peter Weiss. Voir ses « Quatorze thèses à propos du théâtre documentaire » de 1968 traduites en français dans la revue bimestrielle *Le théâtre dans le Monde*, vol. XVII, n° 5-6, 1968, pp.374-89. Il convient de mentionner également l'article de D. Paget « The "Broken Tradition" of Documentary Theatre and Its Continued Powers of Endurance » qui décrit avec beaucoup de clarté les différentes influences du théâtre « verbatim » en Grande-Bretagne. Voir A. Forsyth & C. Megson (dir.), *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009, pp.224-38.

²⁵ « faith in facts as understood by the likes of Weiss – have drained away from "postdocumentary" cultures in mediated societies », D. Paget « New Documentarism on Stage : Documentary Theatre in New Times », in C. Schlote & E. Voigts-Virchow (dir.), *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*. Vol. 56, n°2, 2008, numéro special *Constructing Media Reality : The New Documentarism*, p.140. Notre traduction.

²⁶ L. McLean, *Dossiers Incertitudes*. Trad. Blandine Péliissier et Sarah Vermande. Paris : Maison Antoine Vitez, 2011.

²⁷ Extrait d'une interview non publiée de mai 2011 avec Linda McLean, traduite par Sarah Vermande et Blandine Péliissier.

travail du théâtre « verbatim » est par conséquent propice à la remise en cause de l'unité narrative de la pièce de théâtre, c'est-à-dire le mode articulatoire traditionnel du théâtre.²⁸ En ce sens, ce théâtre se rapproche de la notion de « performance », telle que la conçoit Philip Auslander : « La notion de performance existe dans une relation antagonique avec le théâtre et met l'emphase sur sa capacité particulière à déconstruire les caractéristiques essentielles du théâtre [...] [Elle] est caractérisée par la fragmentation et la discontinuité narrative (plutôt que la cohérence théâtrale) ».²⁹

Un théâtre de la « double contrainte » : sinuosité du réel et filtre dramaturgique

Elizabeth Angel-Perez qualifie le théâtre « verbatim » de « théâtre à contrainte »³⁰ et le place en tête de son analyse sur l'artifice de la contrainte dans le théâtre anglais contemporain. Dans la perspective de cette étude, je me réfère à une « double contrainte » qui conduit à envisager cette forme de théâtre comme en tension entre deux pôles, celui de la cohérence dramaturgique (c'est-à-dire la perspective continuiste) et celui de l'oralité représentée (la perspective discontinuiste). Une telle friction engendre des dramaturgies très différentes. En effet, dans une certaine mesure, la méthode « verbatim » permet de renouveler le langage et les formes dramatiques. Un exemple concluant en ce sens nous est offert par Alecky Blythe qui situe son travail au carrefour de ces deux dimensions : « Je suis toujours aux prises avec le même dilemme : la fidélité à l'entretien et la création d'une continuité narrative ».³¹ La démarche d'Alecky Blythe consiste à ne pas transcrire le matériau verbatim « pur » et à faire porter à ses acteurs des casques audio sur scène afin qu'ils reproduisent à la perfection à la fois les mots, mais aussi les silences et les respirations des personnes interrogées. Récemment, dans sa dernière pièce *London Road*,³² Alecky Blythe, au côté du compositeur Adam Cork, a procédé à une organisation musicale de la matière citationnelle. Les pièces « verbatim » qui affichent et exhibent leur fragmentation ont permis de montrer la grande

²⁸ Voir l'ouvrage de Stephen Lacey, *British Realist Theatre the New Wave in Its Context 1956-1965*. London : Routledge, 2002.

²⁹ « [P]erformance exists in an antagonistic relationship with theatre, emphasizing that performance specifically deconstructs theatre's essential features [...] [It] is characterised by fragmentation and discontinuity (rather than theatrical coherence) in narrative ». P. Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London, New York : Routledge, 1997, p.54. Notre traduction.

³⁰ Voir l'article d'Elizabeth Angel-Perez, « La contrainte comme artifice sur la scène anglaise contemporaine : Tom Stoppard, Martin Crimp, et Caryl Churchill ». *Sillages Critiques*, n°10, 2009. <<http://sillagescritiques.revues.org/1877>>. Dernière consultation le 25 mars 2013.

³¹ « I am always faced with the same struggle between remaining faithful to the interview and creating a dramatic narrative », A. Blythe citée dans W. Hammond & D. Steward (dir.), *Verbatim Verbatim : Contemporary Documentary Theatre*. London : Oberon, 2008, p.94. Notre traduction.

³² A. Blythe & A. Cork, *London Road*. London : Nick Hern Books, 2011.

plasticité de la forme, comme sa mise en danse par le collectif britannique DV8 Physical Theatre dans *To Be Straight With You*³³ (2008) et plus récemment *Can We Talk About This*³⁴ en 2011.

Conclusion

Pour conclure, au terme de cette étude, nous pensons avoir cerné et analysé les mécanismes de la discontinuité et de la continuité dans le théâtre « verbatim ». Ayant abandonné l'hypothèse d'un rapport d'exclusion entre continuité et discontinuité dans le théâtre « verbatim », cette étude a révélé une véritable articulation entre ces deux notions dans la synthèse de l'acte artistique. Ce qu'on constate ainsi, à une lecture attentive des pièces « verbatim », c'est que ce théâtre rend saillante la discontinuité du flux de paroles spontanées en même temps qu'il exhibe la continuité du fil du discours. La tendance commune qui se dégage de ces différentes conceptions de la scène est ainsi celle d'une volonté d'impliquer différemment le spectateur. Mais il faut dire, maintenant – et c'est notre contribution à cette discussion, que la discontinuité en tant qu'expérience formelle s'apparente à un usage radical du théâtre. Cette organisation des fragments vocaux donne aussi aux discours politiques des significations insoupçonnées, en imposant leur rassemblement selon des lignes de force spécifiques en dévoilant des relations surprenantes. Le président Bush n'avait jamais été aussi proche de Ben Laden que dans la pièce de Michel Vinaver *11 septembre* 2001. Il permet aussi de lutter contre une linéarité factice, mensonge du système. C'est le travail de Nicolas Lambert dans *Avenir radieux, une fission française* qui opère ainsi un démontage du discours politique sur le nucléaire en France. En ce sens, le théâtre « verbatim » est théâtre politique par son potentiel à réhabiliter la contradiction, le paradoxe, l'inachèvement, l'impureté, le doute et l'indétermination.

Cyrielle Garson

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse
Laboratoire Identité Culturelle, Texte et Théâtralité (ICTT)

³³ *To Be Straight With You* de DV8 Physical Theatre. Mise en scène de Lloyd Newson. Maison des arts de Créteil : Créteil, 2008.

³⁴ *Can We Talk About This* de DV8 Physical Theatre. Mise en scène de Lloyd Newson. Théâtre de la Ville : Paris, 2011.

Bibliographie

- ANGEL-PEREZ, Elizabeth, « La contrainte comme artifice sur la scène anglaise contemporaine : Tom Stoppard, Martin Crimp, et Caryl Churchill ». *Sillages Critiques*, n° 10, 2009.
<<http://sillagescritiques.revues.org/1877>>. Dernière consultation le 25 mars 2013.
- AUSLANDER, Philip, *From Acting to Performance : Essays in Modernism and Postmodernism*. London, New York : Routledge, 1997.
- BARKER, Howard, « The Ethics of Relevance and the Triumph of the Literal », in *(Dis)Continuities – Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English 9*. Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2002.
- BLYTHE, Alecky & Adam CORK, *London Road*. London : Nick Hern Books, 2011.
- FAVRIAUD, Michel, « Quelques éléments d'une théorie de la ponctuation blanche – par la poésie contemporaine », in *L'Information Grammaticale*, n° 102, 2004, pp.18-23.
- FORSYTH, Alison & Chris MEGSON (dir.), *Get Real : Documentary Theatre Past and Present*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2009.
- GILROY, Steve. *Motherland*. London : Oberon, 2009.
- GOODE, Chris, *Monkey Bars*. London : Oberon, 2012.
- GUPTA, Tanika, *Political Plays*. London : Oberon, 2012.
- HAMMOND, Will & Dan STEWARD (dir.), *Verbatim Verbatim : Contemporary Documentary Theatre*. London : Oberon, 2008.
- HARE, David, *Le pouvoir de dire oui*. Trad. Gérard Garutti. Paris : Maison Antoine Vitez, 2011.
- HARE, David, *The Power of Yes*. London : Faber, 2009.
- KELLY, Dennis, *Occupe-toi du bébé*. Trad. Philippe Le Moine et Pauline Sales. Paris : L'Arche, 2010.
- KELLY, Dennis, *Taking Care of Baby*. London: Oberon, 2007.
- LACEY, Stephen, *British Realist Theatre the New Wave in Its Context 1956-1965*. London: Routledge, 2002.
- LAMBERT, Nicolas, *Avenir radieux: une fission française*. Montreuil: Echappée, 2012.
- MARTIN, Carol, *Theatre of the Real*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- MCLEAN, Linda, *Dossiers Incertitudes*. Trad. Blandine Péliissier et Sarah Vermande. Paris : Maison Antoine Vitez, 2011.
- MCLEAN, Linda, *The Uncertainty Files*. 2010 [manuscrit non publié].
- MESCHONNIC, Henri, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », in J. DÜRRENMATT (éd.), *La Ponctuation, La Licorne*. n°52, 2000, pp.289-293.
- PAGET, Derek, « "Verbatim Theatre" : Oral History and Documentary Techniques ». *New Theatre Quarterly*, vol. III, n° 12, 1987, pp.317-336.
- RALPH, Philip, *Deep Cut*. London : Oberon Books, 2008.

- RAY, Alain (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires le Robert, 1992.
- RICKMAN, Alan & Katharine VINER, *My Name is Rachel Corrie*. London : Nick Hern Books, 2005.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- SCHLOTE, Christiane & Eckart VOIGTS-VIRCHOW (dir.), *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, Vol. 56, n°2, 2008, numéro special *Constructing Media Reality : The New Documentarism*, pp.129-141.
- SLOVO, Gillian, *The Riots : From Spoken Evidence*. London: Oberon, 2011.
- VINAVER, Michel, *11 septembre 2001*. Paris : Arche, 2002.
- WEISS, Peter, « Quatorze thèses sur un théâtre documentaire », in *Discours sur les origines et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs*. Paris : Seuil, 1968.