


Tomasz Kaczmarek

Université de Łódź
tomasz.kaczmarek@uni.lodz.pl
<https://orcid.org/0000-0001-6138-5280>

 <http://orcid.org/0000-0001-6138-5280>

L'ÂME EN FOLIE
DE FRANÇOIS DE CUREL :
À LA RECHERCHE
D'UN NOUVEAU
PARADIGME DRAMATIQUE

L'Âme en folie by François de Curel: In search of a new dramatic paradigm

ABSTRACT

The author of the article studies Curel's play, which testifies to the crisis of traditional drama, announced at the turn of the 20th century. Curel seems to destroy the canonical form of "drama-in-life", based on a dramatic progression of the action and on the character as an active agent ensuring this same progression, by proposing a new paradigm of "drama-of-life". The latter moves away from classic prerogatives to focus on the inner life of the protagonist. Instead of focusing on episodes that inevitably lead to disaster, the French writer attempts to embrace the evolution of the characters' souls. This is how he passes from "agonistic drama" to an "ontological" one.

KEYWORDS: François de Curel, drama crisis, stage character, French theatre, "ontological drama".

Dans son ouvrage de référence *Théorie du drame moderne* (1956), Peter Szondi identifie, aux environs des années 1880, une crise fondamentale du drame due principalement au fait qu'il intègre en son sein des éléments épiques. L'émancipation de plus en plus affirmée de la « théâtralité » pousse Theodor Adorno à déclarer dans son essai « Pour comprendre *Fin de partie* » (1982) la mort du drame tandis que Hans-Thies Lehmann lance le « théâtre postdramatique » (1999) qui tourne définitivement le dos au drame. Quant à Jean-Pierre Sarrazac, dont les écrits se situent aux antipodes des fossoyeurs de la forme dramatique, il propose un nouveau paradigme qui tient compte d'une évolution (mutation) du drame tout en mettant en doute l'analyse hégéliano-marxiste (le modèle « crise » dans la même ligne) de celui-ci. Or, pour illustrer cette mutation, qui s'est mise en route au tournant du XX^e siècle, il distingue le « drame-dans-la-vie », c'est-à-dire, le « drame absolu » au sens szondien qui repose sur un grand conflit entre des personnages, conformément à la structure dynamique et logique allant de l'exposition en passant par l'accumulation de péripéties jusqu'au dénouement de l'action, et le « drame-de-la-vie » qui

ne se limite pas, lui, à ce que Sophocle appelle une « journée fatale », il déjoue les unités de temps, de lieu et même d'action et son étendue couvre toute une vie. Pour embrasser

une existence entière, le drame-de-la-vie a recours à la rétrospection – jusque-là privilège de l'épique – et à des procédés de montage. En fait, le drame-de-la-vie marque un changement profond dans la *mesure* du drame, c'est-à-dire dans son étendue, mais aussi dans son rythme interne (Sarrazac 2007 : 7–18).

Il est intéressant à ce propos d'étudier une pièce de François de Curel (1854–1928), en l'occurrence, *L'Âme en folie* (1914), qui témoigne de cette « crise » évoquée par le critique hongrois. De nos jours quelque peu oublié, dénigré par les détracteurs du « théâtre à thèse », l'écrivain lorrain était pourtant considéré à son époque comme « un Ibsen français » (Sée 1928 : 78). Cette comparaison n'étant pas toujours laudative, elle rend manifeste les recherches analogues que les deux dramaturges menaient en matière d'esthétique théâtrale. À ses débuts, l'auteur de *L'Envers d'une sainte* (1892) ou de *L'Invitée* (1893) semble déjà vouloir saper la forme traditionnelle du drame en remplaçant la progression dynamique par l'analyse de l'évolution des âmes des protagonistes. Ceux-ci, incapables d'agir, 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 les personnages se livrent à d'interminables réflexions ontologiques. C'est de cette manière que le personnage « agissant » tend à s'éclipser derrière le personnage « réflexif », « récitant » ou « passif ». Dans ce contexte, examiner la pièce de Curel à travers le nouveau paradigme permettra d'établir et de vérifier si des composantes modernes propres au « drame-de-la-vie » y sont présentes.

L'Âme en folie est une pièce minutieusement réfléchie, et, selon André-Paul Antoine, partiellement autobiographique, qui aborde des questions aussi bien philosophiques que psychologiques (Schuyler 1942 : 295–302). L'écrivain semble emprunter l'intrigue à un drame traditionnel dont on peut facilement reconstituer la « succession des faits ». Justin Riolle, 55 ans, après l'échec de son ouvrage *L'Âme en folie*, s'est retiré dans une maison de campagne à la lisière des forêts, pour s'adonner aux observations des mœurs des cerfs et des sangliers vivant en liberté. Sa femme, 40 ans, cardiaque et nerveuse, qui vit à ses côtés comme une ombre, vient d'avoir une crise. Miraculeusement sauvée, elle reprend aussitôt ses forces. Le rideau se lève au moment où le calme est revenu dans la demeure. La quiétude ne dure pas longtemps, car elle sera perturbée par l'arrivée d'un jeune dramaturge (Michel) et d'une nièce de Riolle (Rosa), devenue une actrice célèbre à Paris. Madame Riolle ne supporte pas les ébats amoureux entre les visiteurs tandis que son mari profite de l'occasion pour étaler ses théories naturalistes sur l'amour, ou plutôt, sur l'attirance sexuelle chez les hommes qu'il compare en scientifique à celle des animaux sauvages. La femme, qui participe à ces discussions, semble à un moment donné excitée face au jeune homme de belle prestance. Se trouvant seule dans l'atelier de son époux avec un vieux squelette, elle commence à délirer (parlant bel et bien avec l'ossature) pour à la fin mourir.

C'est ainsi que l'on pourrait résumer schématiquement l'histoire en conformité avec les prérogatives du « drame-dans-la-vie ». Cependant, ce texte, découpés en trois actes, présente nombre de détours dramaturgiques qui annoncent, à l'instar d'Ibsen, un nouveau paradigme se perpétuant jusqu'à nos jours : le « drame-de-la-vie ». Le premier acte, que François Mauriac qualifie de « tranche de vie » (Mauriac 1920 : 544), se présente, de prime abord, comme l'exposition d'un drame bourgeois sur le thème de la fragilité du cœur de madame Riolle. On apprend que la santé de Blanche est plus qu'incertaine

et que l'on doit s'attendre à une nouvelle et imminente attaque, cette fois meurtrière. Le jeune dramaturge débarque dans la résidence pour différentes raisons, mais, à partir de la scène VIII, avec l'incursion de Rosa dans la maison, la progression dramatique s'arrête brusquement pour laisser place à la rétrospection. En effet, l'apparition de la nièce de Justin, trouble la cardiaque en éveillant en elle de vieux souvenirs tapis secrètement dans son âme. Or, Blanche a toujours suspecté (non sans raison) une liaison illégale entre l'oncle et la fille de son beau-frère. Il n'est donc pas étonnant que ce dernier se soit débarrassé de la demoiselle en l'envoyant à Paris pour ne pas compromettre son mariage. Mais voici qu'elle revient triomphalement après des années de silence en bouleversant à nouveau la sérénité monotone du couple bourgeois. C'est ainsi que la présence soudaine de cette ancienne enfant, devenue une comédienne aux allures trop libres, fait revivre des instants douloureux du passé qui semble, dès lors, empiéter sur le présent. Les inquiétudes de Blanche sont d'autant plus fondées que son mari ne cache point sa joie quant à cette visite inopinée. Contrairement aux mauvais pressentiments de madame Riolle, l'avènement de la théâtruse fait revivre à l'homme sa vigueur masculine de jadis. Face à cette nouvelle Sarah, comme il l'appelle (allusion évidente à Sarah Bernhardt), Justin se souvient des moments heureux qu'il a passés en sa compagnie à lui « ouvrir l'esprit ».

Dès la deuxième moitié du premier acte et jusqu'à la fin de la pièce, nous allons donc assister à des dialogues, qui loin de pousser l'action en avant, tourneront toujours autour des réminiscences des quatre personnages, et plus particulièrement, celles de Blanche et de son mari. Cette première pense que Justin l'a peut-être épousée pour sa dot tandis que ce deuxième, tout en palabrant sur la nature de l'amour, semble empreint de nostalgie vis-à-vis de sa virilité juvénile. Les deux semblent vivre ensemble comme des êtres aliénés, chacun restant dans son propre monde, tantôt tissé de « fantaisie religieuse », tantôt de « chimères scientifiques ». Le traditionnel présent dramatique, qui contribue à des retournements de l'action, est ici « investi » de fantômes du passé et broie impi-toyablement ses victimes. Comme dans le théâtre d'Ibsen, les scènes qui se suivent, découvrent petit à petit ce passé qui pèse lourdement sur la vie conjugale des Riolle. Blanche se rappelle que Rosa a bien essayé de l'assassiner en cachant une aiguille dans un gâteau tandis que Justin semble regretter de ne pas avoir suivi son instinct sexuel. Dès lors, ce passé lointain, qui s'insinue subrepticement dans la vie présente du couple, est à l'origine des « méditations » à haute voix des personnages aussi mélancoliques que cyniques. C'est ainsi que Curel surplombe l'action pour donner libre cours à la réflexion, principe allogène du drame canonique. Pendant tout le second acte, Justin expose ses idées sur l'amour, qui se ramènent à l'étude des relations interhumaines : sont-elles de nature biologique ou psychologique ? La critique de l'époque voyait dans ces élucubrations (souvent jugées trop « philosophales ») l'expression du « théâtre d'idées », mais le discours de ce scientifique nous éclaire autant sur les mœurs des bêtes que sur la condition précaire de l'homme. Il met en avant sa dérégulation et sa solitude au sein du monde animal. La compagnie des jeunes, entre lesquels naît un sentiment amoureux, rappelle les premiers élans passionnés entre Justin et Blanche et c'est face à eux que monsieur Riolle mène son « enquête » au bout. À un moment donné, le mari, qui malgré une certaine sympathie envers sa femme, la considère tout de même inférieure, se permet de lui suggérer que « peut-être elle [pourrait] passer, elle aussi, à cause de la présence de ce visiteur [Michel], par une de ces crises naturelles et fatales, qu'il a observées

avec tant de complaisance chez les cerfs, chevreuils et autres bêtes » (Baudouin-Bugnet 1925 : 50). Et, en effet, la femme semble tourmentée par la beauté physique du jeune dramaturge sans que son attachement spirituel pour son époux s'amenuise. Tout ce processus s'opère au niveau mental et n'a aucune influence sur le déroulement dramatique de la pièce foncièrement statique. Même la mort de Blanche n'a pas la consistance d'un véritable événement. Sa disparition sera saluée par une pensée ironique de Rosa : « Morte un livre à la main. (*Réprimant un demi-sourire.*) Cela lui ressemble si peu » (Curel 1922 : 376). Quoi qu'il en soit, le troisième acte semble une répétition de ce qui s'est passé avant le lever de rideau. Blanche appelle le prêtre (comme ce fut le cas lors de la crise précédente) pour l'extrême-onction qui sanctionnera finalement sa mort imminente. « Monsieur le curé – s'exclame la moribonde – vous êtes un mauvais emballer... La dernière fois que nous nous sommes vus, vous m'avez soigneusement expédiée dans l'autre monde » (Curel 1922 : 351). Blanche accueille sardoniquement l'ecclésiastique, mais on ne sait pas si elle s'apprête à mourir, ou si elle espère s'esquiver une fois de plus. Curel multiplie les questions et brouille les pistes d'interprétation univoques sans pour autant proposer une solution aussi plausible que concluante.

C'est dire que Curel semble ne pas avoir eu l'intention d'écrire une pièce en fonction de sa fin, ainsi qu'il l'a fait dans *L'Envers d'une sainte* ou *L'Invitée*, en respectant une tension dramatique qui va vers le dénouement, mais celle de se focaliser sur la vie des personnages, sur les « revenants » qui envahissent le présent. Au lieu d'exposer un conflit entre les adversaires, l'écrivain préfère examiner leur for intérieur, faire une sorte de vivisection de leur âme égarée, cette approche n'étant pas non plus étrangère aux symbolistes. Le couple ressasse les vieilles histoires en ramenant à la surface de la conscience leurs obsessions (jalousie malade de Blanche) et leurs désirs refoulés (libido insatisfaite de Justin). Dans cette perspective, il serait légitime de constater le déplacement de la dimension *agonistique* du drame sur la dimension *ontologique*, ce qui expliquerait la nature ouvertement statique de la pièce de l'auteur de *La Fille sauvage*. Nombreuses sont les réflexions des personnages qui font part de leurs déceptions et de leur tristesse existentielle. Les plus poignantes concernent l'inextricable et l'inflexible écoulement du temps, ce temps qui écrase les deux époux. En témoigne une observation faite par Justin qui s'exprime sur la vacuité de sa vie, comme si son intelligence se résignait résolument à l'anéantissement :

Pendant que je contemple la bûche qui se consume dans la cheminée, ma vie se dissout comme un charbon ardent, et chaque tourbillon de fumée que je suis du regard emporte un peu de moi-même. Et si je quitte le foyer pour vagabonder dans la campagne, ce sont encore des lambeaux de ma vie qui restent aux buissons comme la laine des brebis. Encore ma comparaison n'est-elle pas juste ! La laine que retiennent les épines n'est pas perdue, elle va garnir le nid des oiseaux... Tandis que mes longues randonnées ne laissent rien... (Curel 1922 : 317).

Si la rétrospection règne sans partage dans cette œuvre, il en est de même avec l'anticipation : « elle permet au drame de résister au flux dramatique, elle impulse le mouvement inverse » (Sarrazac 2012 : 49). Or, dès les premières répliques entre le médecin et Justin, tout porte à croire que la fin de la pièce se soldera inévitablement par le décès de la protagoniste. Le mari, à qui on apporte cette funeste nouvelle, garde son sang froid, il paraît même préparé au pire. Qui plus est, il semble précipiter ce malaise mortel de sa femme si on tient compte des propos aussi brutaux qu'ironiques qu'il réserve à cette

créature chétive. Au demeurant, il ne dissimule pas devant le docteur qu'il est bien fait à la solitude. L'arrivée de Rosa est un élément déclencheur de l'approche de la réalisation de l'« oracle » fatal, comme si cette intruse accourait exprès au chevet de la mourante. Blanche en est consciente et ne tarde pas à répondre à sa rivale au moment où celle-ci admire une de ses bagues : « Eh bien, tu l'auras après moi, et si tu es venue pour t'attendrir sur des vieilleries, tu trouveras dans la maison de quoi t'occuper... De la cave au grenier tout est resté pareil » (Curel 1922 : 272).

Tout au cours de la pièce, les deux concurrentes ne s'épargnent point les mots durs et blessants. La guerre entre les femmes sera déclarée au moment où l'actrice dévergondée fait allusion au squelette qui parle. Blanche est sur le point de s'évanouir. Rosa a beau s'excuser auprès de sa tante pour son indécatesse, elle sait trop bien sous quel enchantement reste la pauvre femme (elle est obsédée par les restes d'un ancien cadavre) et n'hésitera pas à décocher un coup pour réduire son ennemie au silence :

Tante, je ne me figurais pas que mon innocente plaisanterie vous mettrait dans un tel émoi. J'ai simplement voulu dire que le squelette résumait à mes yeux l'influence que l'atelier a eu sur mon avenir. Là-haut, dans l'étrangeté d'un décor aux vives couleurs, l'âme d'artiste que votre père, sans doute, m'avait léguée, s'éveillait (Curel 1922 : 273).

Mais, en évoquant cet attrait insolite que le squelette a produit sur la petite Rosa, elle nous renseigne aussi sur la condition précaire de l'homme moderne face à des « puissances inconscientes ». Dans l'article dédié au dramaturge juste après son décès, Louis Gillet écrit à ce propos :

On sentait que les créatures qui étaient en scène n'étaient que les jouets de forces obscures, les aveugles figurants d'un drame de la nature. Tout le monde se souvient de ce poème étrange, où une honnête femme de provinciale découvre en elle un abîme de rêves, des fantômes qu'elle n'a pas connus, un monde de revenants, le cimetière et la pourriture dont elle est faite, et meurt (la pauvre femme), devant un dictionnaire, le doigt sur le nom de Messaline (Gillet 1928).

Les personnages semblent dépourvus de traits individuels et, comme tels, ils ne peuvent pas jouer le rôle d'agents actifs censés faire avancer l'action dramatique. De fait, malgré l'animosité entre la nièce et la femme du vieux Riolle, nous ne participons pas dans cette pièce à de grands affrontements conflictuels, mais nous sommes témoins de micro-conflits intrasubjectifs. C'est dire que le texte de Curel est parsemé de longs dialogues qui ressemblent plutôt à des soliloques permettant aux personnages de révéler, entre autres, leur détresse existentielle. Le personnage n'est plus subordonné à l'action, comme le voulait Aristote, car il n'y a plus d'action au sens traditionnel du mot. Du « personnage actif » il passe directement au « personnage passif ». Celui-ci réfléchit plutôt qu'il n'agit. Entièrement occupés à ruminer leur vie antérieure, les deux époux ressemblent à des abouliques dépourvus de toute initiative d'action. Blanche s'interroge incessamment sur son identité pour arriver à la conclusion qu'elle est « rien » tandis que Justin s'engouffre dans un passé « mythique » perdu à jamais. En privant ainsi ses malheureux de « caractère », le dramaturge entend rendre compte des complexités de l'« âme » humaine et, plus particulièrement, démontrer son incohérence. À l'instar de Strindberg, il conçoit un personnage qui est un « assemblage de pièces de toutes sortes » (Strindberg 1964 : 100–101), ce qui sera confirmé par Justin faisant cette remarque à sa femme :

Regarde-toi dans la glace... Tu as le haut du visage de ton père, le nez de ta mère, et le menton de tante Maria : preuve que dans nos personnes les hérédités ne sont pas uniformément réparties. Imagine-toi, d'après cela, le fourmillement de tendances adverses qui doit encombrer nos cerveaux pour peu qu'il s'y trouve un certain nombre de cellules incarnant des ancêtres indéfectibles et compromettants. Ce cerveau panaché doit transmettre à la machine humaine des ordres parfois joliment contradictoires... Tes bras se tendront vers celui que repoussera ton sein et tes lèvres baiseront une joue avec délices alors que peut-être ton nez fera la grimace en la frôlant (Curel 1922 : 343).

Il serait tentant de voir dans ces propos les échos des divagations des déterministes sur l'impact néfaste de l'hérédité sur l'homme, mais Justin, tout en restant disciple de Darwin et de Lamarck, attire notre attention sur l'impossibilité de cerner l'entité psychologique prétendument immuable et analysable de la personnalité humaine. Cette intégrité et intégralité est mise à mal. Le dramaturge a créé des personnages modernes qui, tels les misérables d'Ibsen ou de Strindberg, se meuvent comme des marionnettes privées d'identité. On se rappelle à ce propos le squelette parlant auquel faisait allusion Rosa. C'est lui qui persécute Blanche depuis son jeune âge, comme s'il était une énigme épouvantable à son adresse qu'elle n'arrivait pas à découvrir. Mais madame Riolle exprime des sentiments ambigus à son égard, car si elle craint sa présence, elle est aussi bien attirée par sa posture mystérieuse personnifiant un amant imaginaire. Le secret du squelette sera dévoilé au moment où le curé renonce à l'enterrer – l'unique solution, aux yeux de la femme, de se libérer de ses obsessions. Or, ledit squelette n'est en réalité qu'une attrape, se composant de vrais ossements, mais d'au moins dix personnes différentes, magistralement assortis et montés sur fil de laiton. Le squelette acquiert ainsi une dimension symbolique, car il incarne tout être humain qui se construit de divers éléments souvent contradictoires. Il reflète aussi la vie aliénée de Blanche qui échappe à tout raisonnement reconfortant. Bouleversée par cette révélation, la femme craint l'égaré de son esprit, mais le processus de l'atomisation de sa personnalité est désormais entamé. Quand son mari s'absente juste pour se débarrasser de la carcasse, la crise reprend de plus belle : dans un accès de folie, Blanche parle au fantôme du squelette. Ce dialogue aux traits tantôt poétiques, tantôt prosaïques, renvoie au cheminement de la protagoniste vers le néant. Dès lors, nous assistons à sa désagrégation ultime :

BLANCHE

Une de mes grand-mères était une femme très pieuse qui avait peur du diable... Elle voyait des revenants la nuit au bout des corridors... C'est avec ses yeux que je te vois, vieux bric-à-brac... Mon autre grand-mère s'amusait sur les tas de paille de la grange avec les garçons de ferme... Elle a fini dans une maison de fous... J'ai son...

LE SQUELETTE

Tu as tout ce qu'il faut pour être une personne, car tes morceaux sont aussi mal assortis que les miens. Seulement, se démonter pièce à pièce comme tu le fais, sais-tu que c'est mourir ? (Curel 1922 : 373)

*

Considéré comme un représentant exemplaire du théâtre à thèse, François de Curel semble tenir compte de la « crise » du drame, son grand mérite restant « d'avoir arraché

(...) le théâtre français à son traintrain petit bourgeois d'histoires quotidiennes fondées sur l'éternel trio » (Antoine 1951 : 719). Comme le remarque François Mauriac, l'auteur de *Terre inhumaine*, désirant exposer ses thèses philosophiques, devait irrémédiablement « aller contre les nécessités du théâtre, [et] interrompre l'action », tout en courant le risque d'« endormir le spectateur » (Mauriac 1920 : 545). De fait, nombreux sont les critiques qui reprochent à Curel de ne pas respecter les règles canoniques du drame, en les pervertissant par l'intégration d'éléments épiques. Qui plus est, l'auteur de *L'Âme en folie* paraît faire l'économie du processus linéaire de la tension dramatique « se déclinant sous la forme d'un commencement, d'un milieu et d'une fin » (Garcin-Marrou 2013 : 173). Se révoltant contre la pièce « bien faite », il ne renie pas pour autant la fable (comprise comme un « système »), qui est toujours au cœur de son œuvre, mais il la morcelle à sa guise. Comme dans le « roman dramatique », le passé « en bloc prend possession du présent dramatique » (Sarrazac 2012 : 118–119), ce passé qui pèse sur les personnages comme le fatum sur les héros tragiques. Le sens du drame est ainsi inversé par la « rétrospection », mais le retournement de la progression est non moins annoncé par l'« anticipation » de la mort de la protagoniste. C'est en recourant à ces procédés de « dédramatisation », visant à décomposer la structure du « bel animal » aristotélicien, que l'écrivain français remet en question l'action dramatique traditionnelle pour promouvoir, comme l'appelle Sarrazac, une *dramaturgie intime* : « qui ne procède plus principalement d'une relation conflictuelle entre les personnages, mais d'une dimension *intrasubjective* où le drame se trouve ancré dans la psyché des personnages » (Sarrazac 2012 : 120). En renonçant à l'action classique, Curel prive ses personnages de « caractère » en se concentrant sur l'analyse psychologique de leur âme égarée. Au lieu d'un personnage *agissant*, il nous propose un personnage *réflexif* ou *récitant*, qui, pourtant, en aucun cas ne perd son statut de personnage dramatique. Les réticences du public de l'époque face à ce nouveau paradigme dramatique témoignent que l'écrivain, à la manière d'un Ibsen ou d'un Strindberg, s'inscrit dans une esthétique du « drame-de-la-vie » mise en œuvre aux alentours de 1880 et qui se propage jusqu'à nos jours.

BIBLIOGRAPHIE

- ANTOINE André-Paul, 1951, Visages d'hier et d'aujourd'hui : de Curel à Porto-Riche, *La Revue des Deux Mondes* 24 : 714–729.
- BAUDOUIN-BUGNET Maurice, 1925, *François de Curel Lorrain*, Mémoires de l'Académie Nationale de Metz, Metz : Imprimerie Lorraine.
- CUREL François de, 1922, *L'Âme en folie*, Paris : Éditions Georges Crès et C^{ie}.
- GARCIN-MARROU Flore, 2013, Le drame émancipé, *Études théâtrales* 56–57 : 171–181.
- GILLET Louis, 1928, François de Curel, *Le Gaulois*.
- MAURIAc François, 1920, Courrier théâtral, *La Revue Hebdomadaire* 4.
- SARRAZAC Jean-Pierre, 2007, La reprise (réponse au postdramatique), *Études théâtrales* 56–57 : 7–18.
- SARRAZAC Jean-Pierre, 2012, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris : Éditions du Seuil.
- SCHUYLER William M., 1942, The Genesis and Evolution of Curel's *L'Âme en folie*, *Modern Philology* 3(39) : 295–302.
- SÉE Edmond, 1928, *Le théâtre français contemporain*, Paris : Armand Colin.
- STRINDBERG August, 1964, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, M. Diehl (trad.), Paris : Gallimard.