

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

**Colecciones
del CIFFyH**



Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico

Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.

- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Dramaturgia de dirección según Joseph Danan y Joël Pommerat: todo es escritura

Mariana Gardey*

Otro género de teatro es aún posible. De una fuerza, de una riqueza más grandes. Un teatro no simbolista sino simbólico; no alegórico sino mítico; teniendo su fuente en nuestras angustias eternas; un teatro donde lo invisible se vuelve visible, donde la idea se hace imagen concreta, realidad, donde el problema se hace carne; donde la angustia está ahí, evidencia viviente, enorme; teatro que dejaría ciegos a los sociólogos, pero que haría pensar, vivir al sabio, en lo que no tiene de sabio; al hombre común, más allá de su ignorancia.

Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*¹

Joseph Danan: el verdadero texto está en otra parte

El investigador, escritor y profesor universitario de dramaturgia Joseph Danan (Orán, 1951; residente en París) lleva escrita una trilogía de ensayos, publicados por Actes Sud-Papiers: *Qu'est-ce que la dramaturgie?* (2010; 2012), donde intenta definir la dramaturgia en un estado del teatro en que este quiere expulsar el drama de su esfera, anular la acción y fundirse con otras artes; lo hace articulando las nociones de dramaturgo y dramaturgista, que lo conducen a pensar el pasaje a la escena de una obra teatral y a ampliar la noción de dramaturgia, que no se apoya necesariamente en un texto dramático previo. En su continuidad, *Entre théâtre et performance: la question du texte* (2013; 2016), se pregunta en qué ha devenido el texto teatral y cuál es su porvenir ante la presencia cada vez mayor de las performances en la escena actual. En su tercer ensayo, *Absence et présence du texte théâtral* (2018), Danan prosigue su reflexión analizando el proceso de creación y la escritura de artistas destacados de la escena contemporánea (Bertolt Brecht, Romeo Castellucci, Thomas Ostermeier, Heiner Müller, entre otros) para hacer un balance de las mutaciones del texto dramático.

¹ Traducción propia.

* Facultad de Arte, UNICEN/ IAE, UBA
gardeymariana@gmail.com



El texto en el teatro existe en una oscilación entre presencia y ausencia; entre presencia material y “efectos de presencia”, incluso hiperpresencia. Pero cualquiera sea el régimen bajo el cual se presenta, testimonia una ausencia inherente al acto teatral, que llama a la escena a fin de que el texto la habite carnalmente o la visite como un espectro. Hay diversos estratos de la ausencia que se interpenetran: de la ausencia verdadera de texto, cualquier desvío que esta tome, a la ausencia del texto dramático, pasando por una presencia-ausencia de apariencia anamórfica (¿en qué espejo deformante se mira el texto?), y por una dimensión más metafísica de la ausencia (el texto escondido, nunca capturado). La ausencia del texto no es su anulación; lo ausente está presente en otra parte o de otro modo. Es el riesgo obligado del teatro confrontarse a esa ausencia.

En *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Danan distingue dos tipos de espectáculos: los que toman como punto de partida un texto dramático y los que toman otros puntos de partida, como el trabajo de improvisación con los actores, el espacio de la representación, o textos no dramáticos (novela, poema, relato de vida, etc.). Pero esa oposición entre “texto dramático” y “texto-material” (Danan, 2010, p. 28) es relativizada por el investigador en su último ensayo, ya que un texto teatral también puede funcionar como material para el teatro, por tener una estructura de texto-material (obras de Heiner Müller o de Elfriede Jelinek) o por ser tomado como material para una representación (Müller y su “destrucción” de *Hamlet* en *Hamletmaschine*). Hay dos usos posibles del texto-material: en algunos espectáculos encontramos ese material presente en la escena (material de llegada); son los casos de intertextualidad o de montaje (como *2666* de Roberto Bolaño, novela adaptada por Julien Gosselin). Pero cuando el material de partida desaparece en la representación, Danan propone la noción de texto “yacimiento”, de donde el creador escénico extrae los materiales (visuales, sonoros, corporales, coreográficos, espaciales) para componer su propio espectáculo mediante la reescritura, la improvisación, la sustitución por imágenes o “grafías en escena” (Ryngaert, 2011) (por ejemplo, *Inferno* de Romeo Castellucci, a partir de la *Divina Comedia*). Partiendo de un enunciado de Deleuze: “La obra de arte moderno no tiene un problema de sentido; tiene solo un problema de uso”,² Danan nota dos posturas: la de los directores (*metteurs en scène*), que quieren “hacer escuchar el texto” poniendo en escena su interpretación del texto dramático; y la de

² Deleuze, Gilles (1964). *Proust et les signes*. Paris: PUF.

los “creadores escénicos”, que desean “hacer uso del texto”: desacralizarlo, romperlo y descentrarlo respecto de los otros materiales que conforman el espectáculo.

Para Danan, el “texto del espectáculo” es una concepción más amplia del texto que incluye su representación, ya que una misma trama enlaza el trabajo de la escritura del texto con el de la puesta en escena. La acepción de la palabra “texto” como partitura global implica que a medida que avanza el proceso de creación, el espectáculo se pone a pensar, y los distintos elementos se van imponiendo y coordinando hasta formar un texto escénico. La pluralidad de “tejidos” reenvía a la polifonía constitutiva del teatro y a las diferentes partes que componen la partitura. Muchos colectivos hacen nacer el texto etapa por etapa, en el curso de las improvisaciones, sin que haya habido un texto previo o un primer estado de la partitura. En ciertos casos nunca será escrito -lo que no significa que no exista. El límite último son los espectáculos-performances, donde los actores inventan el texto improvisando en cada función. El texto resultante no solo cambia casi por completo en cada presentación, sino que está destinado a borrarse una vez efectuada la “lectura”; el tejido, que funda por etimología el texto, está definitivamente roto.

Más allá de la cuestión de las traducciones, las diferentes versiones de una pieza propuestas por sus ediciones sucesivas, las adaptaciones de los directores con cambio de título, o las variaciones función a función estudiadas por los genetistas del teatro, el texto escuchado en la escena no es la exacta confirmación del modelo depositado en el libro: la escena cita el texto. El libro es el solo guardián del texto a fin de que la escena no sea su tumba sino el lugar de su metamorfosis y su despliegue. En todos los casos, por más respetuosas del texto que sean, las operaciones efectuadas están destinadas a adaptar un texto a un proyecto de puesta en escena; el texto ya no es más que uno de sus elementos. En la constelación de prácticas teatrales contemporáneas, Joël Pommerat ocupa un lugar singular, el de un autor dramático que se niega a separar el tiempo de la escritura y el de la puesta en escena.

Joël Pommerat: una extensión del dominio de la escritura

Dramaturgo y director, Pommerat (Roanne, Francia, 1963) escribe a partir de sus sensaciones, para poder pensar. Y pone en escena sus propios

textos: junto con los “cómplices” de su compañía Louis Brouillard, ha desarrollado un proceso de creación donde la escritura y la puesta en escena se inventan al mismo tiempo, durante los ensayos. Él no es un autor y un director sino un “autor-director”. La elección de escribir y poner en escena conjuntamente se inscribe, como la dramaturgia que de ahí resulta, en una visión del mundo y de su representación donde la concomitancia compleja sustituye a la separación y la división: la alianza paradójica de los contrarios, los matices, el “entre dos”, son preferidos a los dos polos clarificadores de la alternativa lógica “o bien/ o bien”. Lo real y lo imaginario, lo visible y lo invisible, el bien y el mal, la escritura y la puesta en escena: los dos a la vez. No uno después del otro, ni uno y el otro, sino “el uno-el otro” de un solo movimiento. Una manera singular de hacer teatro intentando escapar al paradigma binario, a la separación y a la clasificación, como una tensión hacia lo neutro.

Para Pommerat, el texto es un elemento de la escritura teatral entre otros. No les preexiste, no está segundo, no hay jerarquía. Los elementos sensibles y concretos de la escena no se sobreagregan a una pieza escrita previamente; son de entrada parte de la escritura, son las palabras del poema teatral. Escribe Pommerat en su ensayo *Théâtres en présence* que en el teatro, “antes que las palabras hay silencio, vacío y cuerpos.” La puesta en escena y el texto se elaboran conjuntamente a medida que avanzan los ensayos, en colaboración con el equipo de actores y creadores artísticos. Esta indagación se desarrolla en condiciones próximas a las de la representación final del espectáculo, es decir con una escenografía, vestuario, sonido, luces, etc.; elementos que son discutidos cada día y no agregados en ciertas etapas del proceso. Ese trabajo cotidiano es un principio estructurante del recorrido. Pommerat emplea el término “orgánico” para describir la complementariedad entre los diferentes elementos de la representación.

Esta manera orgánica de escribir se hace posible por un importante trabajo de preparación en el curso de los ensayos: cada colaborador prepara un material dramático, documental, sonoro, lumínico, iconográfico o de vestuario a partir del cual podrá desarrollarse la investigación en escena. La escritura durante los ensayos no parte de la nada, sino que consiste en un trabajo de selección, invención y combinación de situaciones a partir de un abundante material acopiado. “Es como ir de exploración”, cuenta Pommerat. Habrá hallazgos y ajustes en el curso de la escritura,

pero en su conjunto, y si bien varía de un espectáculo a otro, el recorrido de Pommerat se funda en un trabajo documental, técnico e imaginario previo; confía poco en el azar o en los accidentes de la búsqueda, contrariamente a otras escrituras llamadas “de escenario”. Durante los ensayos, los actores participan de la investigación, a través de lecturas, propuestas e improvisaciones; guiados por su director, expanden y dan forma a la materia a partir de la cual Pommerat escribirá. Eso exige de su parte estar abiertos al progreso de la escritura, al punto de aprender y desaprender el texto hasta las primeras funciones del espectáculo. Como se rehúsa a cerrar el sentido e imponer demasiado rápido una dirección a sus piezas, Pommerat prolonga lo más posible este período de investigación y experimentación antes de fijar la escritura. En ese trabajo le deja un lugar a la intuición, que se ejerce y se afina en el tiempo de la indagación, participando de una dinámica de escritura a ciegas, en resistencia a la idea de conocimientos a aplicar y a la visión romántica del artista inspirado.

Negándose a distinguir entre autor y director, Pommerat reacciona en parte a un contexto de creación en el cual, frente a los grandes directores (Vitez, Planchon, Chéreau) y a las creaciones colectivas (Théâtre du Soleil, Aquarium), era difícil existir en Francia como autor. Solo raras excepciones como Didier-Georges Gabily y Jean-Luc Lagarce escribían y dirigían sus textos. Podemos poner en perspectiva la escritura-dirección en una historia de la puesta en escena caracterizada por la progresiva emancipación de la escena con relación al texto, y por tomar más en cuenta los diferentes componentes de la representación. “Yo no escribo piezas, escribo espectáculos” -afirma Pommerat en *Troubles*; “El teatro se ve, se escucha. Se mueve, hace ruido. El teatro es la representación.” El estatuto de autor-director reivindicado por Pommerat (y otros) es representativo de una doble inversión paradigmática en la historia del teatro. Primeramente, con la invención de la dirección a fines del siglo XIX, hemos pasado de un pensamiento clásico del teatro como discurso o “poesía dramática” a una mejor consideración de los desafíos de su representación espectacular, lo cual engendró una revalorización de la escena respecto del texto dramático.

La noción de escritura escénica aparece entonces para superponerse a la de escritura textual; ambas escrituras están al servicio una de la otra y suponen una división del trabajo entre un autor y un director, este último afirmando una lectura personal de la obra a través de su puesta en escena.

Acordando tanta importancia al espectáculo como al texto, los artistas y teóricos rompen con el “textocentrismo” criticado por Bernard Dort. Esta “emancipación de la representación” con relación al texto va a la par con una mayor conciencia de todos los elementos del espectáculo, conciencia de su autonomía y de sus interacciones. El lugar del texto se vuelve relativo: es solo un material teatral entre otros. En segundo lugar, esa emancipación de los diferentes materiales del teatro engendra una inversión del proceso tradicional de creación: aparecen los autores-creadores, para quienes el proceso de investigación determina un resultado desconocido de entrada. Orientado desde la escena hacia el texto, es el proceso creativo el que hace la obra.

Con el abandono de la jerarquía entre texto y escena en favor de un pensamiento global de la representación, Pommerat se inscribe también en la continuidad de los grandes teóricos y pioneros de la dirección como Appia o Craig, que escribían con la luz y los volúmenes; Wagner, que desarrolló la idea de una obra de arte total; o Artaud, que privilegiaba la experiencia sensible del espectador sobre el arte (cartesiano) de expresarse bien con las palabras. Para Artaud, la escena es un lugar físico y concreto que demanda que se lo llene, y que se lo haga hablar su lenguaje concreto, material y sólido. Encontramos igualmente en el autor de *El teatro y su doble* una idea asociada a la trayectoria de Pommerat: la de una pieza hecha directamente de la escena, que en este último es un impulso, una dirección de búsqueda determinante. Podemos aproximar Pommerat a Artaud en la medida en que -con medios diferentes- él crea un arte sensible, que puede afectar al espectador para desestabilizarlo y desplazar su mirada. Artaud valorizaba la experiencia de nuestro inconsciente, capaz de hacer coexistir proposiciones contradictorias. Pommerat reivindica la complejidad, la confusión (*trouble*); esta propone una desestabilización más suave que el “teatro de la crueldad”, pero procede de una misma atención prestada a los aspectos sensibles de la recepción, a las impresiones y emociones más allá de la comprensión lógica de la palabra. La confusión de la percepción visual, el entorno sonoro y olfativo ubican la investigación de Pommerat del lado de un teatro de la sensación y la sugestión.

La escritura concreta y orgánica de Pommerat se realiza entonces *a partir de y con* la escena; “el texto es la huella que deja el espectáculo sobre el papel”, ha declarado en *Troubles*. Como propone el ensayista Bruno Tackels respecto de los escritores de un género particular que él ha lla-

mado “escritores de escenario”, la característica principal de este proceso de escritura reside en el hecho de que “el texto proviene de la escena y no del libro”.³ Pommerat no utiliza la fórmula “escritor de escenario”, porque esta asimila a creadores muy diversos: autores, artistas plásticos, directores, enmascarando en parte su singularidad. Él habla de una “escritura *con* la escena” o de “escritura *sobre* la escena”. En la práctica concreta de la escritura, el texto interviene en diferentes momentos y bajo distintas formas. Para cada espectáculo, puede ocupar un lugar distinto en el proceso de creación. Retomando la fórmula de Tackels según la cual “el texto proviene de la escena”, en el caso de Pommerat ese trayecto no se recorre en línea recta. La escritura se desarrolla a través de la búsqueda de una complementariedad entre las palabras, los cuerpos que las portan, el espacio que las recibe, etc., y se forma según una dinámica de fricción, confrontación y ensayo. Toma forma en un vaivén entre momentos de experimentación escénica, con o sin palabras, y momentos de escritura textual en solitario. Esta dinámica produce una dramaturgia descentrada y confronta al espectador con un giro de sentido y de sensaciones antes que enviarle un mensaje unívoco.

Si “el texto proviene de la escena”, no es sin embargo el resultado de una escritura escénica colectiva: es el producto del trabajo de un autor-director que escribe “en colaboración” con y para otros, que impulsa y guía la investigación grupal, y decide solo la fijación de la escritura. Finalmente, si “la escritura proviene de la escena” es para ganar, una vez creado el espectáculo, una autonomía literaria y editorial. La investigación escénica esculpe el texto (por ejemplo, la presencia singular de tal actor forma parte de la escritura de tal personaje; la longitud de su réplica está ligada al tiempo que necesita su compañero para cambiar de vestuario antes de entrar en escena), pero ese texto existe independientemente de sus condiciones de escritura. El texto publicado no es una transcripción del espectáculo; lo podemos aprehender por la lectura sin pasar por la escena. La edición exige la escritura de didascalias, que no son descripciones del espectáculo ni indican cómo reproducir su puesta en escena. Los textos de Pommerat poseen una autonomía literaria al mismo tiempo que están cargados de teatralidad eficaz. Pero ¿por qué publicar si el teatro es el acontecimiento de la representación? El autor-director respondió en una entrevista que a él no le resulta natural el corte de esa unidad; pero que aceptó publicar sus

³ Tackels, B. (2007). *Rodrigo Garúa, “Écrivains de plateau IV”*, Les Solitaires intempestifs.

obras en *Actes Sud* porque sintió que para el desarrollo de su compañía, no sería tomado en serio si no estaba publicado.

Pommerat quiere hacer aparecer en escena algo que no es visible: la presencia, una masa, un peso. No se trata de iluminar los cuerpos sino de trabajar sobre la profundidad y los relieves, creando sensaciones: iluminaciones calientes, carnales, sepia, etc., para evocar ciertos lugares y tiempos. Reduce la iluminación de caras en favor de la que viene del escenario y de proyectores laterales; se inspira en la luz natural para reproducir en escena efectos de contrastes y de claroscuro. El universo sonoro sostiene la luz para crear el espacio y revelar la presencia. “La verdadera cara del teatro es la voz”, dice Pommerat para explicar la amplificación de la voz de los actores con micrófonos HF. Lo que escuchamos determina la construcción mental de la imagen; el sonido construye los lugares, los agranda o los cierra. La relación de los cuerpos con ese espacio creado por la luz y el sonido es esencial: existir sobre el escenario, encontrar cómo entrar, salir, relacionarse con los otros, crear el vestuario y el peinado justos.

Relata Pommerat en *Théâtres en présence* que él trabaja sobre la presencia de los actores, que es el acto primero de su teatro. Se trata de hacer olvidar al actor; para eso elige a personas que no evidencien su identidad de actores o actrices, en su manera de moverse o de hablar. Las consignas del autor-director se repiten en los ensayos: más concreto, más justeza en el estado, más sinceridad. La construcción de los personajes se despliega en la tensión paradójica de actuar sin buscar la apariencia. Para definir esta “presencia” recurrente en el vocabulario de la compañía Louis Brouillard, hay que multiplicar los términos: es una concentración, una búsqueda de sinceridad, el despojamiento de toda fabricación, un “dejar ser”; es la indagación de un estado auténtico, en lo concreto del aquí y ahora, sin actuación, despojado de hábitos o tics socioculturales. Búsqueda de una presencia, la más intrínseca y singular posible. Búsqueda de un “estado real”.

Según Pommerat, el tiempo del arte es el de la meditación, la experiencia sensible y el cuestionamiento. Esta concepción del teatro es el reflejo de una postura de autor para quien el mayor dominio del proceso creativo tiene por contrapunto una búsqueda de abandonar el sentido y el rechazo de toda superioridad o saber dogmático. Como si Pommerat buscase escapar en y por la escritura de la autoridad del autor y del poder del director. Él desconfía de un teatro al servicio de una causa, y postula una ausencia del dominio de las significaciones vehiculizadas por la obra.

Su dramaturgia no busca hacer comprender, sino producir puestas en relación, fricciones que activen al espectador sin orientar su juicio. Lo que le interesa es mostrar la vida, sin juzgar, sin sacar conclusiones; describir lo real sin comentario, sin proveer el modo de empleo. Se imagina antropólogo, testigo objetivo que estudia a los seres humanos en tanto objetos de observación a distancia de sí mismo. Pommerat desarrolla así una dimensión de escritura por el teatro que permite representar lo real sin hacer oír su posicionamiento.

Para suspender los estereotipos y juicios preestablecidos a fin de hacer que el espectador repregunte sus ideas y su percepción de los temas que pone en escena, Pommerat elabora una “estética de la confusión (*trouble*)”⁴ (Boudier, 2015). Inventa formas dramatúrgicas y dispositivos de puesta en visibilidad que estimulan la percepción y la interpretación: la fragmentación, la digresión, la exención o “grado cero de la escritura” (Barthes), la irregularidad o “giro perturbado y perturbador” de las significaciones. Opuestos a la claridad pedagógica del realismo histórico, estos procedimientos de neutralización (Barthes) apuntan a crear una forma de significación activa, abierta, que desplaza al espectador en su mirada y su interpretación del mundo. El teatro de Pommerat puede ser calificado de “clínico” (Boudier, 2015) en el sentido foucaultiano del término, es decir concreto y sensible, observador más que teorizador. El síntoma observado no es un conocimiento impuesto sino un signo a interpretar. Lo propio de la postura clínica es su reticencia: poner las cosas ante la mirada, sin oscurecerlas con ningún discurso. La experiencia clínica representa así un momento de equilibrio entre la palabra y el espectáculo. En el espacio sensible de la función teatral el espectador es un testigo comprometido, actor de una experiencia cuya interpretación le incumbe.

Para Pommerat, un autor de teatro no comienza a existir hasta que sus textos devienen espectáculos. Y los directores modernos son unos Pierre Ménard: han probado, sobre todo a través de su exploración de los textos clásicos, que son capaces de reescribir un texto sin cambiar una sola palabra, y que son verdaderos autores, que su trabajo es escritura. Escritura en tanto asunto de palabras pero también asunto de sentido, siendo las palabras “objetos flotantes, infieles, prontos a fundirse en significaciones a

⁴ *Trouble* comprende un campo semántico amplio, remitiendo a lo confuso, alterado, impreciso, incierto, borroso, turbio, brumoso, nebuloso, oscuro.

veces contradictorias” (2016, p. 20). Partiendo de esta constatación, Pommerat se pregunta en *Théâtres en présence*:

“¿Cómo aceptar entonces ser solo el autor de las palabras y dejar que el director se transforme en el autor del sentido? ¿Quién puede pretender que todas las preguntas que conciernen a la interpretación, la posición del actor en sí mismo y en el espacio, su posición respecto de los otros, del público, las nociones de personaje o no personaje, la relación con el imaginario del actor, lo que convoca en él cuando habla o cuando se calla, no son todas cuestiones absolutamente esenciales para el autor? ¿Cómo aceptar esta división del trabajo, en los términos de escritura y puesta en escena? Porque a mí no me alcanza con escribir solo las palabras, quiero también escribir el sentido, escribir un poco de sentido (incluso si este sentido no es tan claro como desearía el espectador). Es porque deseaba profundamente ser autor que me he confrontado a cuestiones como la investigación sobre el espacio, el movimiento, el sonido, la acústica, la luz, la interpretación, el vestuario e incluso la producción. Es para devenir verdaderamente un autor que busqué apropiarme del terreno de la escena.” (2016, p. 21).

Parafraseando a Joseph Danan, el verdadero autor está en otra parte.

Referencias bibliográficas

- Batlle, C. (2015). Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución. En *Pausa* 37.
- Boudier, M. (2015). *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*. Arles, France: Actes Sud- Papiers.
- Consolini M., Châtel J. et al. (2007). Le metteur en scène comme auteur du théâtre. En *Études Théâtrales*, 1-2, n° 38-39, pp. 31-41.
- Danan, J. (2012). *¿Qué es la dramaturgia?* México: Paso de Gato [2010].
- Danan, J. (2016). *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires: Artes del Sur [2013].
- Danan, J. (2018). *Absence et présence du texte théâtral*. Arlés, Francia: Actes Sud-Papiers.

- Dort, B. (1986). Une écriture de la représentation. En *Théâtre en Europe*, Paris, n° 10.
- Dort, B. (1988). *La représentation émancipée. Essai*. Arles, France: Actes Sud.
- Gayot, J. et Pommerat, J. (2009). *Joël Pommerat. Troubles*. Arles, France: Actes Sud.
- Ionesco, E. (2006). *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard.
- Pavis, P. (2010). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin.
- Pommerat, J. (2016). *Théâtres en présence*. Arles, France: Actes Sud-Papiers.