

L'étude de l'objet theatral
dans
les pièces de René de Obaldia

Nahid Shahverdiani

Maître assistant, Faculté des Langues étrangères, Université de Téhéran

e-mail: shahnahid2000@yahoo.fr

Résumé

Dans les pièces contemporaines, l'objet a cessé d'être un simple accessoire pour devenir élément d'une lecture. Il intervient certes dans le jeu des personnages et assure souvent une communication visuelle immédiate, mais il est également susceptible de remplir d'autres fonctions. L'objet théâtral peut alors jouer le rôle de catalyseur ou d'adjuvant ou mieux encore, agir comme actant et décider ainsi du sort des personnages. Cette étude propose une réflexion sur ces différentes fonctions de l'objet dans les pièces de René de Obaldia. Dans son œuvre, comme dans celle de ses contemporains, on ressent une inquiétude grandissante face à l'omnipotence de l'objet. Pourtant, Obaldia laisse libre cours à sa fantaisie et son humour prend le dessus. Son choix d'objets saugrenus, anachroniques ou sophistiqués est un moyen de garantir des effets de comique, mais son souci est plutôt d'étonner son spectateur pour éveiller en lui un nouveau regard sur la réalité.

Mots-clés: Obaldia, objet théâtral, théâtre français, théâtre contemporain, objet adjuvant, objet catalyseur, objet actant.

1. Introduction

Obaldia (1918-) est un écrivain souvent inscrit au tableau d'honneur aux côtés de Jarry, Ionesco, Dubillard, Audiberti, Tardieu...Poète et romancier remarqué, jongleur de mots et humoriste, René de Obaldia s'épanouit au théâtre. Ses comédies, roses et noires tout à la fois, proposent un tour nouveau à la condamnation de l'absurdité de notre condition.

S'il joue avec virtuosité avec les mots, il ne manque pas d'exploiter tous les ressorts des sons et des silences. C'est pour dire qu'aucun détail ne lui échappe. Et si nous nous intéressons ici à l'étude de l'objet obaldien, c'est pour montrer cet autre aspect de son théâtre où chaque élément du texte et de la scène vient soigneusement apporter sa pierre à la structure de l'ensemble.

Une brève définition de l'objet théâtral, ainsi qu'un regard global sur l'usage qu'en fait Obaldia dans son théâtre nous serviront de préambule pour aborder le sujet de façon plus détaillée. La lecture minutieuse de plusieurs pièces de l'auteur nous a permis de repérer les objets les plus parlants et, par la suite, de les catégoriser selon leur fonction. Nous verrons ainsi, comment les objets, riches de sens, aussi saugrenus et ingénieux que les mots prononcés par les comédiens, contribuent à enrichir le jeu de ces derniers. Cette étude pourrait nous amener à voir dans quelle mesure Obaldia suit ses contemporains.

2. Qu'est-ce que l'objet théâtral?

L'objet est un des éléments essentiels de notre environnement. Il constitue une des données primaires du contact de l'individu avec le monde.

Au théâtre, autrefois, il n'y avait que des accessoires. Les classiques réduisaient l'objet à sa plus simple expression, le maintenant dans son rôle secondaire d'auxiliaire au service de personnages qui se débattaient avec les difficultés de l'être. Le vaudeville du XIX^e siècle, au contraire, réduisait les personnages à l'état de simples pantins pour privilégier l'objet. Ce théâtre se trouvait alors dévoré par un bric-à-brac d'objets de plus en plus envahissants qui allait petit à petit éliminer les personnages. Le théâtre contemporain donne une place démesurée à l'objet et rend ainsi dérisoire ce qui n'était que burlesque dans le vaudeville, pour en souligner tout l'absurde.

A présent, l'accessoire (du jeu, de l'action) devient élément d'une lecture. Aucun objet théâtral n'est jamais muet. Mais parfois, pour en décrypter tout le message particulier, une analyse assez méticuleuse s'avère indispensable.

Dans un texte, il n'y a pas d'objet réel, par contre, il s'opère ce que Roland Barthes appelle «un effet de réel» (Barthes, 1968, pp. 84-89). Barthes parle de texte littéraire, mais un texte dramatique contient exactement les mêmes éléments que n'importe quel texte: des mots. Un texte dramatique contient des termes qui sont référentiels. A la représentation, l'acteur va articuler les mots du texte. Parmi ces mots, certains vont pouvoir être matérialisés, ce qui veut dire que les signifiants de ces mots pourront être présents sur la scène. Un metteur en scène, ou même un lecteur, ont devant eux un champ inépuisable de mots matérialisables. Cependant pour pouvoir distinguer un objet théâtral de ce qui ne l'est pas, il faudrait d'abord essayer de le définir.

Dans son ouvrage *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld explique que les procédures de lecture de l'objet ne sont pas simples. Pour distinguer au niveau textuel ce qui est objet ou peut le devenir, elle propose plusieurs critères. Elle définit finalement l'objet théâtral dans son statut textuel comme «ce qui est syntagme nominal, non-animé et dont on pourrait à la rigueur donner une figuration scénique» (Ubersfeld, 1993, p.179). L'objet théâtral est une "chose" (un élément dans le monde et du monde) reprise et recomposée par une activité artistique. L'objet manipulé par le comédien devient donc signifiant pour et par l'homme. (Tel élément du décor ne peut être dit objet, même un coussin,

si les comédiens ne le manipulent pas.)

De son côté, Roman Ingarden, appelle objet scénique un objet désigné par les didascalies et non nommé dans le dialogue, un objet à la fois désigné dans les didascalies et nommé dans le dialogue, et un objet non désigné par les didascalies mais nommé dans le dialogue. (Ingarden, 1977, pp. 531-538) Non représentés, les objets de la troisième catégorie appartiennent au monde du langage, et c'est pourquoi Anne Ubersfeld ne les considère pas comme des objets, elle qui définit l'objet scénique comme «une chose figurable sur scène et manipulable par les comédiens» (Ubersfeld, 1981, p.126). Le maniement des objets par les personnages est très important. Il ne faut pas perdre de vue tout le travail de l'acteur qui consiste à découvrir l'objet, à réapprendre ses gestes primaires, voire acquérir un nouvel automatisme.

D'autre part le mode d'intervention de l'acteur sur l'objet est très parlant. L'objet accompagne le personnage dans ses gestes, à son tour celui-ci doit pouvoir attirer l'attention du spectateur sur ce qu'il manie. Le spectateur a souvent trop tendance à réduire les éléments de la réalité à ce qu'il connaît déjà. Il ne voit que la surface des choses. Or, au théâtre, l'objet est un moyen de communication et fait partie du langage dramatique. Le travail du metteur en scène, mais aussi les gestes et la parole des acteurs y jouent un grand rôle. La parole donne une direction au regard: le regard de l'acteur qui se pose sur un objet et qui le voit vraiment attire l'attention du spectateur, et lui indique ainsi qu'il doit lui-même regarder.

L'objet symbolise l'essence même du théâtre. Il est la théâtralité. C'est lui qui économise le narratif propre à d'autres genres littéraires. Il peut, à lui seul, épargner toutes les longues descriptions du roman. Il est une communication visuelle, immédiate et économique.

3. L'objet dans le théâtre d'Obaldia

En tant que romancier, Obaldia avait déjà éprouvé une grande passion pour le mystérieux univers des objets. *Fugue à Waterloo* témoigne même d'un étrange animisme, conditionné en quelque sorte par une vision délibérément fantastique du monde quotidien. Ainsi la pauvre chambre d'hôtel d'Alouette et Zilou acquiert-elle une dimension magique que rien n'aurait pu laisser présager: «les objets prenaient des poses; une chaise leva très haut un pied comme pour uriner et, sur la table de nuit, le cendrier se haussa une seconde à la verticale» (Obaldia, 1973, p.19). Il n'est donc pas surprenant de retrouver sur scène les mêmes goûts et les mêmes préoccupations de l'auteur, tant au niveau du référent qu'au niveau de la représentation pure, d'ailleurs.

Au théâtre, certains objets ont une telle importance qu'ils donnent à la pièce toute sa signification et toute sa portée, qu'ils en résument à eux seuls le message. Ils sont alors généralement cités dès le titre de l'oeuvre. Par exemple, *Les Chaises* (Folio, 1952) de Ionesco n'aurait plus guère de sens sans les chaises qui occupent la scène et remplacent les personnages mêmes. Chez Obaldia ce fait est très rare. C'est plutôt à l'intérieur du texte qu'il faut repérer la présence quelque peu discrète des objets. Ceux-ci semblent parfois n'être que des accessoires pour agrémenter les gestes des acteurs, pourtant ils sont là, comme témoins, comme donnés pour être vus et ils renforcent la communication. On peut dire qu'ils sont, sans agir directement, intégrés en tant qu'agents actifs de la représentation. Dans ce théâtre, les objets qui ne sont qu'évoqués dans le dialogue des personnages méritent d'être traités au même titre que les objets décrits dans les didascalies et présentés sur scène. Ces objets ne peuvent être ignorés du fait qu'ils font appel à l'imagination du spectateur et l'invitent à réfléchir.

Dans les quatre parties qui suivent, nous allons étudier les objets qui accompagnent les personnages obaldiens. Leur classement a été fait selon la fonction qu'ils remplissaient. Nous verrons qu'ils concourent, selon les cas, à renforcer une signification, à déclencher l'action, à aider les personnages à surmonter un moment difficile, ou encore à agir de leur plein gré et faire preuve de leur pouvoir. Les objets étudiés ont été relevés aussi bien dans les didascalies

externes qu'internes. Cependant notre souci n'a pas été de présenter une liste exhaustive des objets présents dans toutes les pièces mais plutôt de donner le ton et de sensibiliser les interlocuteurs d'Obaldia à la subtilité d'esprit de ce dramaturge.

4. Le sens caché de l'objet théâtral

«Quand le spectateur voit un objet sur scène, il ne s'interroge guère sur sa valeur d'usage, mais il voit immédiatement, et s'il ne voit pas, il recherche plus ou moins consciemment le ou les systèmes de signification auxquels se rattache l'objet; ainsi un objet très simple peut prendre toute une série de sens au long de la représentation, selon les personnages, les autres objets ou les idées avec lesquels il entre en relation.» (Ubersfeld, 1980, p.XII)

Les objets au théâtre ont tous une signification première souvent évidente, mais parfois leur plus profond sens reste caché; c'est donc au lecteur-spectateur de le décrypter.

La rose, la fleur par excellence, la fleur aux multiples significations, est un des rares objets naturels (non fabriqué par l'intervention de l'homme) qu'on retrouve dans plusieurs pièces d'Obaldia. Suivant les cas, elle est présente matériellement ou simplement suggérée dans l'espace d'un mot, d'une réplique, d'une indication scénique ou encore accompagne les personnages dans leur jeu le long d'une scène entière. Tantôt elle est inattendue, tantôt sa présence paraît si naturelle et même banale qu'on risque de ne pas la remarquer.

Quoi de plus normal qu'une rose offerte à une bien-aimée? Alexandre, amoureux de Chantal, lui offre une rose de baccarat comme preuve de son amour ardent (*Les bons bourgeois*, 1981). Mais la signification de cet objet n'est pas toujours aussi évidente.

Dans *Deux femmes pour un fantôme* (1973), le fantôme de Pierre, enjoué et espiègle, resté seul dans l'appartement désert, savoure tout à loisir sa libération finale. Avant de quitter la scène et avant que le rideau ne tombe, «*il fait surgir une rose dans l'air, instantanément, à la manière d'un prestidigitateur. Il met la rose dans un vase, devant son portrait. Il salue son portrait d'un très lent coup de chapeau*» (Obaldia, 1973, p.86). Simple enjolivure du dénouement ou un sens caché à décrypter?

Le Damné (1968), une pièce qui pourrait tout aussi bien s'appeler "Le nom de la rose", nous propose une réflexion philosophique au sujet de cette fleur. C'est peut-être là qu'il faudrait chercher une réponse à nos questions.

Le damné se trouve en Enfer, il a profané le langage durant son existence terrestre, aussi, sera-t-il châtié par le langage. Un seul mot pourrait le délivrer:

«Il voudrait dire le mot Rose
La fleur qui s'appelle la Rose
Mais il ne pourra jamais le dire» (...)
Il s'est préféré
Il n'a pas crié avec la Rose
Il n'a pas vu la Rose dans chaque homme

Et tous ces vagabonds, ces mendiants morts de froid devant sa porte, une rose entre les dents» (Obaldia, 1968, p.45)

Ces ultimes lignes de la pièce pourraient nous aider à comprendre l'énigme: en chaque homme il y a une part de bonté et de beauté intérieure- une rose à cueillir. En ce sens, Pierre (*Deux femmes pour un fantôme*) a lui-même cueilli cette rose avant de passer de l'autre côté -dans l'espace appartenant aux morts. A côté de sa photo, il laisse en souvenir «sa» rose: l'éclat d'une parcelle de sa bonté d'âme.

Rappelons que dans toutes ces situations, la rose est associée soit à la mort soit à la femme, ou à toutes les deux en même temps.

C'est autour de cet unique objet que tourne la scène VII du premier acte de **Genousie** (1966). L'instant est crucial et dérisoire à la fois: la rose en constitue l'ambivalent ressort dramaturgique. Ici elle est d'abord l'élément visuel hypnotique et perturbateur.

«*La rose tourne à une vitesse folle entre les doigts d'Hassingor. Christian semble hypnotisé par cette fleur...*» (Obaldia, **Genousie**, 1966, acte I, scène VII)

Elle fait tache et le spectateur ne voit plus qu'elle.

«Hassingor: (...) *Christian continue de fixer la rose qui tournoie. Subitement Hassingor la lui offre. Voulez-vous ce cadavre?*

Christian: Ce... cette rose?

Hassingor: Ne vous méprenez pas, mon jeune ami, j'ai assassiné un homme. Depuis, j'ai l'habitude de le porter à la boutonnière. » (*loc.cit.*)

Elle est, simultanément, la douceur et la douleur, l'apaisement et la cruauté, l'élégance et le cynisme, à l'image du discours aigre doux tenu par Philippe Hassingor. Elle est le parfum et les épines. Elle est encore l'Entité Rouge: l'amour et la mort. Elle est le sang, porteur de vie et signe d'agonie. Elle est surtout aux yeux de l'auteur, « le cadavre à la boutonnière » que l'on se passe à tour de rôle. Nous sommes tous des assassins en puissance et nous ne voulons pas l'admettre, aussi la fleur fait-elle office de mauvaise conscience et de monstrueuse prémonition: la scène se solde en effet par le meurtre d'Hassingor.

«Christian, *continuant de viser Hassingor*: J'ai tellement envie de vous mettre à ma boutonnière!

Hassingor, *toujours tournant et suivi lentement de Christian*. Tenez, prenez cette rose. (*Il lui tend la rose restée sur la table.*)

Christian: Laissez votre cadavre personnel. C'est vous que je veux à ma... boutonnière...» (*loc.cit.*)

A un plus large degré, elle s'impose comme le symbole de la fragilité de la vie humaine: ne se fane-t-elle pas trop aisément? Pourtant Obaldia cultive le malentendu avec une diabolique habileté. Et si cette rose n'était qu'une rose, tout simplement? Un piège pour analystes, à la fois symbole et faux symbole, pivot dramaturgique et modeste accessoire. Et un défi de plus parmi tant d'autres.

L'oeuvre d'Obaldia renferme de nombreuses allusions à la guerre. Son antimilitarisme se fait entendre par la bouche des personnages qu'il met en scène, mais aussi par les objets qui accompagnent ces derniers dans leurs gestes.

Casimir, le «héros» grotesque de **L'Azote** (1967), retourne au foyer maternel après trois ans de combat dans les marais. Il porte les **décorations** qui lui conviennent: «objets hétéroclites, petits miroirs rectangulaires et ovales, fixe-chaussettes-jarretelles, chaînes de montres, etc» (Obaldia, **L'Azote**, 1967, p.20). Scéniquement, ce bric-à-brac ubuesque est très payant: il résume le personnage avant même qu'il n'ait pu ouvrir la bouche. Ce «militaire» nous paraît comme le symbole guignolesque de l'absurdité de la guerre. Qu'a-t-il donc gagné au combat? Des babioles, de la brocante sans valeur ni signification. Rien, en somme. Et pourtant, des hommes sont morts pour cela. Ces objets nous posent une question d'importance: que valent les honneurs de la guerre? L'antimilitarisme obaldien n'est pas primaire: il est teinté de dérision.

Les objets peuvent traduire le pouvoir d'un personnage sur un autre personnage. Par exemple, dans les pièces de Beckett, les objets nourriciers jouent, dans la scénographie, un rôle de premier plan et leur circulation entre les personnages se prête à de nombreux jeux de scène. Chez Obaldia c'est dans **Le Satyre de la villette** (1966), que la **nourriture** est plus présente et signifiante. On y trouve la mère d'Urbain qui exerce un certain pouvoir sur son entourage en servant à chacun sa nourriture appropriée. Elle sert constamment du café à monsieur Paillard, le voisin du dessous, qui adore passer des nuits blanches. Elle fait mijoter pour son fils, qu'elle couve, la bouillie- qui suggère le caractère puéril de celui-ci. Et pour Eudoxie, la fillette de douze ans, elle vide tout le fond de la boîte de chocolat pour

lui préparer un bon goûter, afin de pouvoir lui arracher quelques mots. Ces personnages sont dépendants de la nourriture qui en dit long sur leur caractère. Eudoxie refuse la bouillie et exige une boisson qui lui conviendrait: un vrai chocolat avec des tablettes extra-dures fondues, ce qui traduit son ardeur juvénile.

5. Les objets catalyseurs

Les objets au théâtre ne renforcent pas seulement la signification du message; ils jouent suivant les pièces, un rôle plus ou moins actif qu'il convient d'analyser. Certains, par leur seule présence, déclenchent l'action: ce sont des catalyseurs. Ces objets n'agissent pas, mais sans eux, l'intrigue ne peut se dérouler, les sentiments ne peuvent ni se révéler ni évoluer.

La lettre dans *Le Grand Vizir* (1967), est révélatrice de sentiments. Dans le feu de l'improvisation, Ernest qui joue le rôle d'Hormone, vieux conseiller plaintif, tend au roi la lettre de la capitulation du «Grand Vizir»: or, Arthur, qui incarne le monarque, a la désagréable surprise d'y reconnaître l'écriture de son épouse Hortense. Pris en faute, Hormone cède la place à Ernest et lui arrache des doigts le corps du délit. Sans la lettre l'action ne saurait se déclencher. Elle fait naître un conflit mais ceci est interrompu à point nommé par Hortense, la belle infidèle: un collègue réclame son mari au téléphone. Pendant son absence, Hortense imagine alors de donner à la missive valeur de mise à l'épreuve farcesque: il faudra donc que le cocu s'en saisisse - ainsi les amants, innocentés par l'évidence même de leur «faute», pourront-ils être les premiers à jouer le rire. Ici, **le téléphone** s'avère concurrent de la lettre. Il est absent de la scène, on n'entend même pas la sonnerie (aucune didascalie ne l'indique), mais il intervient au moment où la lettre allait provoquer une catastrophe. D'autre part pendant le temps où il retient Arthur dans les coulisses, le lecteur-spectateur en apprend plus long sur les relations amoureuses d'Hortense et Ernest. Ainsi son rôle côtoie celui d'un catalyseur du fait qu'il contribue indirectement à la révélation des sentiments.

Dans *Du vent dans les branches de sassafras* (1966), un inconnu balafré fait irruption dans le ranch des Rockefeller. Comme preuve de son identité, il donne à John-Emery son **étoile de shérif** qui demeure peu convaincante pour le patriarche. Vers la fin de la pièce, on s'aperçoit que cet objet renfermait un sens profond. Carlos décidera de le remettre à Tom, le fils de la famille qui s'était brouillé avec son père. Cette étoile qui passe et repasse entre un patriarche, un shérif et un fils, représente la responsabilité et le pouvoir qui se transmettent d'une génération à l'autre, avec ce mélange d'amour et de haine inévitable. De plus, à chacune de ses apparitions, elle fait basculer la situation. Entre John-Emery et Tom l'écart se resserre, ils se réconcilient grâce à Carlos qui lègue à Tom le pouvoir venant symboliquement de son père.

Dans cette même pièce, à l'arrivée de Carlos succède celle d'OEil-de-Perdrix, le gentil indien. Selon ses descriptions, le cinquième de la bande des hors-la-loi, est balafré et joue de **l'harmonica**. La balafre, signe de reconnaissance, est ici concurrencée par l'harmonica qui est un objet signe et devient un objet moteur et fait rebondir l'action. En effet, du moment où Carlos se met à jouer de l'harmonica, la famille Rockefeller qui avait à peine commencé à lui faire confiance prend une attitude méfiante envers l'intrus. Ce dernier afin de montrer sa bienveillance quitte le ranch pour aller chercher l'aide du colonel Wallace.

Dans ce « western de chambre », les changements brusques de situations sont dûs à ces objets déjà cités ainsi qu'au fusil, revolver et vin qui jouent tour à tour le rôle de catalyseur.

Dans *Genousie* (1966), une pièce qui se déroule pour une grande partie dans le rêve du poète Christian, ce sont **le vin, le revolver et le cadavre** qui fonctionnent comme catalyseurs.

Dès la première scène, Christian participant à la réunion annuelle chez madame de Tubéreuse, rencontre Irène, la belle épouse genousienne de l'auteur dramatique, Philippe Hasingor. Dans son rêve, il tombe subitement amoureux d'elle. A la scène VII du premier acte, les deux hommes se trouvent seuls. Le mari, apparemment très détaché, prend la

rose qu'il porte à sa boutonnière et la fait tourner entre ses doigts avant de se lancer dans une conversation intellectuelle avec son rival. Christian, en revanche, se sent de plus en plus mal à l'aise. Plus loin, à la scène III du second acte, madame de Tubéreuse jugera que les rivaux «se sont battus pour **une rose**... cueillie au champ d'honneur...», donc elle sera un des catalyseurs du meurtre commis dans cette pièce. Mais pour arriver à cette fin, ils vont passer par d'autres objets qui jouent également un rôle important dans le déroulement de l'action. Après plusieurs gestes et répliques qui s'échangent autour de la rose, le domestique leur apporte du vin pour qu'ils se servent à volonté.

«Le domestique: Voici pour ces Messieurs un litre de gros rouge. (...)Que si ces Messieurs épuisent le litre, qu'ils n'hésitent pas à élever la voix: je leur apporterai aussitôt un autre objet d'épuisement (...)» (Obaldia, **Genousie**, 1966, acte I, scène VII)

Cet objet fait avancer l'action, car c'est l'état d'ivresse qui permet et justifie les gestes et la réaction ultérieure des protagonistes. Hassingor qui avait dès le début un comportement détendu et qui continuait son jeu, même après avoir bu, finit par se dévoiler: il tombe tout à coup aux pieds de Christian pour le supplier de «ne pas trop toucher à Irène». Le vin et l'échec sentimental le tourmentent. Par contre, Christian agit de manière assez ferme envers le suppliant mari. La boisson et l'amour le rendent dur. («Christian, *dur*: Qu'est-ce que vous comptez faire?») (*loc.cit.*)

Effectivement, comme le domestique l'avait prévu, «un litre de gros rouge» n'étant pas à même de les amener à conclure, ce dernier leur apporte «un autre objet d'épuisement»: **un revolver** posé sur un coussin vert. Cet objet sauve la situation qui risquait de durer ainsi sans que l'action avance vraiment.

Christian s'empare du revolver et vise Hassingor qui ne dissimule pas son inquiétude croissante et qui essaie d'éviter d'être dans la trajectoire. Pourtant Christian ne rate pas sa cible et le rival s'écroule. Le tireur poussé par le puissant désir d'éliminer son adversaire et sous l'effet de l'alcool réussit à commettre ce meurtre. Durant les cinq scènes suivantes c'est **le cadavre** d'Hassingor qui prendra la relève et deviendra à son tour un objet catalyseur. En effet, pendant ce temps le cadavre restant allongé sur la scène, suscitera les réflexions et les discussions des protagonistes. A la scène IV de l'acte II, Irène le «rappellera à la vie» et sa réanimation même fera basculer la situation.

Nous avons vu que les objets catalyseurs provoquent l'action et maintiennent son déroulement et sont souvent révélateurs des sentiments. Dans certains cas ils sont même indispensables. Sans eux, la pièce non seulement s'effondre, mais encore elle n'a plus sa raison d'être.

Dès le début de **L'Azote** (1967), Casimir revenu de la guerre, est plongé dans un profond sommeil. Ni les interpellations ni les coups de bâton de sa mère ne le réveillent. Mais un personnage au théâtre ne pourra pas rester endormi pendant toute la durée de la pièce. Il importe que l'action avance. Il faudra alors que la mère mette en branle **le moulin à café** pour qu'enfin Casimir consente à se réveiller et rompre son silence. La mère n'a voulu que préparer du café pour Justine, la fiancée de son fils, mais l'appareil en marche évoque pour Casimir le bruit des mitraillettes. Le fait est qu'il n'a pas encore surmonté ses trances guerrières: sans reconnaître ses interlocuteurs, il revit et raconte, entre deux bouffées de fatigue, ses combats dans les marais.

6. Les objets adjuvants ou les auxiliaires des personnages

Nous venons de citer des objets ayant un rôle de catalyseur. Il n'est pas exclu que nous les retrouvions ci-dessous comme adjuvants. Cela s'explique du fait que chaque objet peut trouver une place et un fonctionnement multiples selon les moments de la représentation. Les objets adjuvants sont très variés d'une pièce à l'autre.

Les personnages dans une situation difficile, tragique ou simplement embarrassante font souvent appel à un objet capable de les aider à surmonter la crise; un objet comme la cigarette, par exemple. Quand fume-t-on au théâtre? Généralement pour amorcer une conversation qui s'annonce difficile, meubler un temps mort, relancer des propos sur

le point de s'interrompre.

Molière, dans son **Dom Juan**, avait déjà analysé ce rôle du tabac¹ qui permet à l'honnête homme de se porter vers son prochain sans la moindre complication:

«Sganarelle, *tenant une tabatière*: Quoi que puisse dire Aristote et toute la philosophie, il n'est rien d'égal au tabac: c'est la passion des honnêtes gens, et qui vit sans tabac n'est pas digne de vivre. Non seulement il réjouit et purge les cerveaux humains, mais encore il instruit les âmes à la vertu, et l'on apprend avec lui à devenir honnête homme. Ne voyez-vous pas bien, dès qu'on en prend, de quelle manière obligeante on en use avec tout le monde, et comme on est ravi d'en donner à droite et à gauche, partout où l'on se trouve? » (Molière, 1965, p.27)

Le tabac, et principalement la cigarette, est non seulement cet adjuvant dont le personnage de théâtre se sert lorsqu'il veut aller vers autrui et que sa seule personne en est incapable, mais surtout il l'aide lorsqu'il a conscience de se trouver vis-à-vis de lui-même en état d'infériorité. Comme l'écrit Hélène Catsiapis, «en augmentant le volume du personnage, la cigarette et la pipe lui assurent un recours, une force supplémentaire, jouant le rôle de béquilles psychiques ou morales» (Catsiapis, 1979, p. 70). Le personnage de théâtre ne fume jamais lorsqu'il est accaparé pleinement par une activité qu'il domine et qui le satisfait.

John-Emery propose à OEil-de-Perdrix, le gentil Indien qui est venu lui rendre visite dans son ranch, une rasade d'alcool mais cette offre rend furieux l'indigène. C'est alors que le patriarche l'invite à fumer le **calumet**. Il cherche à communiquer plus facilement avec l'Indien qui s'avère très excité, et espère faire renaître ainsi la confiance. C'est en fumant qu'ils entrent en conversation codée et apparemment sérieuse.

Pour rompre la glace lors de leur tête à tête, Hassingor, le mari trompé, offre une **cigarette** à Christian, l'amant de sa femme (**Genousie**). Il a besoin de l'aide d'un adjuvant, d'un objet qui lui appartienne, et qu'il puisse offrir à la place d'une communication chaleureuse. En offrant une cigarette à son rival, il espère exercer de l'ascendant sur celui-ci. La situation demeure pourtant assez tendue car Christian décline l'offre d'Hassingor. Les protagonistes auront tôt recours à autre chose pour vaincre ce moment d'embarras. C'est alors que le domestique apparaît portant un plateau sur lequel reposent deux verres et un litre de vin. **Les boissons** sont des adjuvants fréquents au théâtre: elles aident les personnages à dominer les situations difficiles, à se reconforter, à conquérir sur l'autre une puissance convoitée ou perdue. Ici, le **vin**, bien qu'arrivé au bon moment, n'aura pas d'effet durable. Comme nous l'avons vu, il faudra qu'un autre objet encore vienne apporter sa contribution.

Prolongement du personnage de théâtre, **les armes** sont également des objets adjuvants qui renforcent sa puissance et lui permettent une action qui lui est généralement interdite par ses seuls moyens. Dans ses tragédies, Shakespeare utilise constamment épées et poignards, lesquels accroissent le pouvoir de ses personnages.

La fausse baby-sitter (Obaldia, **La Baby-sitter**, 1973) a toujours un **revolver** d'enfant dans sa serviette pour tirer sur «les ennemis de Jéovah», au cas où ils l'agresseraient. Une fois que l'objet convoité se trouve entre les mains de Franklin, c'est à lui qu'il confère pouvoir et audace. Il menace sa femme, la contraint à se mettre à genoux pour lui demander pardon: ce qu'il n'aurait jamais osé faire sans arme.

Apportant un **revolver** à Christian et Hassingor, le Domestique de **Genousie** (1966) donne à chacun d'eux la possibilité de subjuger son adversaire.

«le Domestique: (...) Voici le revolver de feu Monsieur le Châtelain. Il est chargé de quatre balles. Mais une seule suffit pour que l'un de ces Messieurs devienne feu à son tour... Si l'un de ces Messieurs daigne prendre l'instrument!» (*Ibid*, p.80) Après quelques hésitations, Christian s'empare de l'objet. Dès la saisie du **revolver**, une force subite s'installe en lui. Il va profiter de sa supériorité pour élever sa voix et tuer finalement son rival. Après le meurtre, il

1. A l'époque de Molière dans la vie courante et au théâtre on prisait le tabac, de nos jours on y fume des cigarettes. Le résultat psychique demeure identique.

saisit le **chapeau haut de forme** de Philippe Hasingor et imite celui-ci. Ce couvre-chef qui assurait une confiance à son propriétaire et qui, en revanche, intriguait Christian, entre dans le camp adverse: étant l'adjuvant du mari, il devient celui de l'amant. Durant toute la scène, il l'accompagne dans ses gestes. Tantôt il s'en coiffe pour imiter Hasingor, tantôt il l'utilise en dehors de son usage habituel. A l'entrée de madame de Tubéreuse qui l'interrompt dans son jeu, Christian comme pris en faute, ôte précipitamment le chapeau et le dissimule derrière son dos. Son geste témoigne de sa perplexité, ne pouvant se débarrasser du cadavre qui reste allongé sur le sol, il tente d'éliminer le chapeau qui en est le prolongement. Tentative échouée, car rien n'échappe à la maîtresse de maison. Elle exige que l'objet soit restitué à son propriétaire pour lui servir d'ornement funéraire!

Le chapeau haut de forme change donc tour à tour de mains et même d'usage, ce qui prouve que nous sommes au théâtre, que nous pouvons transformer l'usage des objets, que tout est possible dans le domaine de l'imagination théâtrale.

Parmi les armes qui prolongent et renforcent l'action des personnages, la plume et la **machine à écrire** ne sont pas des moindres! Dans *L'Air du large* (1966), au lever du rideau, plongée dans la lecture d'un gros volume sur les boujous (créatures imaginaires), Eveline demeure seule sur scène. De temps à autre, elle lit des passages à haute voix et de l'intérieur de la tente la machine à écrire qu'elle a surnommée «l'instrument à percussion», lui répond avec une certaine nuance rythmique. On assiste en effet à un jeu sur une onomatopée simple et répétitive constituée d'une alternance vocalique (i- u- a) et d'une multiplication mesurée de la consonne «t» (La machine à écrire: Tap, tap, tup, tap...tip! ») Les sons qui émanent de la machine à écrire sont du même ordre que les répliques prononcées par les autres protagonistes. Obaldia ne s'est pas contenté de didascalies sonores pour donner les indications sur le fonctionnement de cet objet, mieux il lui a consacré une entrée, tout comme pour Eveline et Basile.

Ainsi, bénéficiant du langage sonore primitif qui lui est propre, la machine à écrire acquiert-elle aux yeux du public une véritable puissance expressive, gage de sa «présence» dramatique à part entière, elle se substitue donc au personnage matériellement invisible qui l'actionne. Ce dernier n'est autre que Basile, chercheur d'isotopes sans le sou qui, petitement logé, se trouve dans une situation pénible et travaille dur pour s'en sortir. La machine à écrire remplace au début de la pièce, le corps et la voix de celui-ci. Même quand Eveline l'interpelle, il ne fait apparaître que sa tête pour lui donner une réponse prompte; aussitôt disparu sous la tente, c'est de nouveau la machine à écrire qui s'affirme.

Basile oppose aux fantasmes inassouvis de sa jeune épouse une perpétuelle absence, aussi bien physique que vocale. Il n'est qu'une machine à écrire, la pauvre métonymie de lui-même.

Cigarettes, boissons, armes, machine à écrire ..., tous ces objets directement en contact avec le corps des personnages sont des adjouvants qui complètent, prolongent et renforcent leur action, en augmentant leur volume, leur champ d'influence et de ce fait leur autorité.

Dans ...*Et à la fin était le bang*, c'est la **colonne d'Oscar** qui s'affirme comme objet adjuvant et prolongement du corps du personnage. Cet objet «qui troue l'azur» lui permet de s'éloigner du monde d'ici-bas pour se rapprocher de Dieu. Oscar fait corps avec sa colonne et celle-ci est en symbiose vivante avec son occupant et l'accompagne dans sa démarche.

« Mathilde: Plus Oscar gagne en sainteté, plus Oscar s'élève. Il est aspiré par le haut. La pierre croit au fur et à mesure, comme un arbre nourri de sève. La pierre elle-même est devenue sa chair. Alléluia! » (Obaldia, 1976, p.26). Il y a une part de l'imaginaire et du symbolisme dans cette élévation qui est tout de même ancrée dans l'Histoire. Dans la note didascalique inaugurale de la pièce, l'auteur nous indique qu'Oscar «renoue avec les stylites du III^e et IV^e siècle: Saint Alype, Saint Daniel, Saint Siméon,...». La biographie de ce dernier nous indique que «cet anachorète avait fait faire une colonne de cinq mètres, puis de six, puis de onze et enfin, «désireux de s'envoler dans le ciel», de vingt-cinq. C'est là qu'il vécut, jusqu'au jour de sa mort en 459...» (Degeorge, 1996, p.43). De même, la mort d'Oscar survient

alors qu'il se trouvait en haut de sa colonne: un avion franchissant le mur du son provoque l'écroulement de celle-ci et le périssement du stylite. Ce seront désormais, les restes de la colonne qui témoigneront de la contestation du « Juste » qui avait tenté de détourner la colère de Dieu. L'objet devient le représentant de l'être.

«Le Guide:... vous pouvez constater, mesdames et messieurs, que la colonne est toujours là. Vide, mais vivante, exaspérante. Sa mutilation même, lui confère comme une vérité plus criante, j'oserais dire plus charnelle...» (Obaldia, 1976, p.181). L'objet devient plus «charnel», en revanche l'homme est «pétrifié» à son tour. «Jeune homme aux pieds nus, au visage de pierre»: c'est en ces termes que l'auteur décrit Oscar au début du second acte. La colonne a une fonction plus importante que celle d'un simple piédestal pour une statue. Elle est pour Oscar ce qu'a été l'Arche pour Noé. C'est le navire qui l'aidera à éloigner « le déluge divin de la matière en feu» (*ibid.*, p.119).

Oscar n'est pas le seul personnage obaldien préoccupé par la menace nucléaire, Achille (Obaldia, *Le Général inconnu*, 1966), son «général inconnu» manifeste également son inquiétude. Celui-ci est chargé de la défense aérienne du territoire. Or, le territoire est indéfendable; c'est du moins ce qu'il prétend. Tout conscient de son impuissance, il avoue que c'est l'**uniforme** qui lui donne l'apparence d'un grand général: «Je ne suis qu'un pauvre général, [clame-t-il], tout nu sous son uniforme, un aspirant de la dernière heure...» (*ibid.*, p.106). Son uniforme qui lui inflige ses responsabilités de militaire est en même temps son adjutant. Homme-marionnette, «condamné à la grandeur du grand Guignol», il est victime d'un système. C'est grâce à ses **jumelles** secrètes qu'il arrive à assurer la défense aérienne du territoire et les autres objets dont il se sert ne paraissent que dérisoirement sophistiqués; ils s'apparentent plutôt aux jouets d'enfant. Comme le fait remarquer Jacques Lemarchand, c'est une pièce «matériellement drôle, riche en trouvailles comiques, et d'un comique qui sait tirer le meilleur parti des objets, des gags» (Lemarchand, n° 324, 1964, p.19). Les «**jumelles** secrètes aux infra-rouges ultra-violettes » d'Achille sont comme le prolongement de son corps. Sans cet objet qu'il porte toujours, il se voit démuné de son pouvoir.

A son image, sa femme aussi a besoin d'objets adjuvants pour pouvoir supporter sa solitude et son train de vie quelque peu particulière. Aux jumelles d'Achille s'opposent les **pommes de terre** qu'elle épluche pendant toute la durée de la pièce, prétendant que «la main pacifie l'esprit» (*Le Général inconnu, Op.cit.*, p.108). De temps à autre, elle se réfugie dans la lecture de **la Bible**: elle y puise sa patience, son énergie et sa foi et « se nourrit de la dureté des Saintes Ecritures» (*loc.cit.*).

Les personnages d'Obaldia se sentent souvent seuls. Pour combler leur solitude affective, ils se noient dans l'alcool, ils lisent ou s'adonnent à d'autres préoccupations. Le **manuel de conversation** de la belle genousienne, le **poisson rouge** du Cancre ou de Monsieur Klebs, le **tricot** d'Adélaïde, le **traité de philosophie** d'Edouard, etc... sont autant d'objets de natures différentes qui leur servent d'adjuvants et les aident à surmonter les durs instants.

Ainsi, pour peupler sa solitude, la mère de Casimir a-t-elle recours aux **bottes** de son fils qui revient tout juste du front (*L'Azote, Op.cit.*, p.15). Cet objet remplace le soldat lorsque celui-ci est endormi- c'est en quelque sorte le prolongement de son corps. La didascalie liminaire indique qu'au lever du rideau, une paire de bottes est éclairée sur le devant de la scène: indication qui veut insister sur l'importance de cet objet. Le premier geste de la mère est de s'en approcher et d'entreprendre un soliloque, tout en les contemplant. Réveillé, Casimir cherche aussitôt ses bottes. «Casimir: Quel est le salaud qui a fauché mes pompes» (*ibid.*, p.21). Réaction un peu brutale, mais concevable pour ce soldat qui n'est pas encore revenu de sa dure expérience et craint de se retrouver sans bottes sur les champs de bataille. Casimir ne tardant pas à se rendormir, la mère s'abandonne de nouveau à la méditation. Faute de possibilité de communiquer avec son fils, elle se contente de l'objet lui appartenant. Elle prend une botte, la berce et lui parle comme s'il s'agissait d'un enfant.

7. Les objets "actants" ou la volonté d'une matière qui décide d'agir

Signifiants qui renforcent le message de la pièce, catalyseurs qui déclenchent l'action, adjuvants qui accroissent le pouvoir d'action des personnages, les objets peuvent encore avoir un rôle beaucoup plus actif. Ils peuvent être de véritables « actants », agissant d'eux-mêmes et à part entière. Comme leurs partenaires humains, les objets dits «actants» peuvent avoir sur scène une action de portée très différente. Il y a les premiers rôles et les simples utilités. Certains ne font que passer, disparaître, revenir; mais chaque fois ils marquent leur entourage.

Tel est le rôle du **bouton de manchette** de monsieur Klebs (Obaldia, *Monsieur Klebs et Rozalie*, 1976), savant de renommée internationale, au pouvoir démoniaque. Celui-ci avait essayé de faire croire à ses ennemis qu'il s'était noyé. Mais cet objet déjoue toutes les manoeuvres de son propriétaire. Le bouton de manchette se dérobe aux yeux de Klebs pour faire son apparition à l'espion, Dimitri Dimitri-Dimitriov. Ce dernier s'assure ainsi que le savant est toujours vivant et réussit finalement à le dépister. Cet objet qui a trahi son propriétaire présente pourtant comme tout objet, une expérience vécue, passée, de son possesseur et fait partie de sa vie: plus tard il pourra servir de document historique et témoigner de la réalité de l'existence du savant.

Pareillement, Dimitri est desservi par **le poste émetteur** qui se trouvait dans le talon de sa chaussure. Cet objet devait enregistrer les conversations de l'espion et les transmettre à ses supérieurs pour qu'ils puissent lui porter secours au moment voulu. Mais dès son arrivée, Rozalie (un ordinateur ayant les apparences d'une femme) a eu le soin d'intercepter les ondes du poste et d'arrêter son fonctionnement. C'est un essai de force entre les deux «appareils», l'un construit par Klebs, l'autre par ses ennemis.

Certains objets font plus: ils agissent contre la volonté humaine². Ce sont les objets «actants» qui ont le profil et le destin de vrais personnages humains.

Rozalie, «la vénus électronique» créée par le savant Klebs n'est à l'origine qu'une machine qui détient la connaissance dans sa totalité, qui à volonté et mécaniquement fonctionne. Au début de la pièce, avant sa «naissance», elle est donnée à voir sous forme d'une sorte de boîte métallique qui laisse dépasser la tête d'une femme et qui est souvent manoeuvrée ou même réparée par Klebs. Réservoir infini de formes culturelles ou sociales, elle contient aussi quelques antidotes, en particulier son espièglerie et sa liberté créatrice. Prise d'émotion, elle commence à zozoter. «Klebs, *pris d'une illumination*: (...) Voilà pourquoi Mademoiselle zozote! Mademoiselle a ajouté, de son chef, un petit bâtonnet arrosé d'acide! Je butais, je butais... Je pouvais me casser la tête durant l'éternité! Ce zozotement est le libre arbitre de Mademoiselle!» (Obaldia, *op. cit.*, acte I, scène I, p.303)

Le rôle de Rozalie consiste d'une part à aider Klebs dans son oeuvre de démiurge et d'autre part à lui dévoiler l'identité réelle de l'espion. Pour ce faire sont requises ses qualités les plus scientifiques grâce auxquelles Dimitriov est découvert. Klebs aspirait à inventer un nouvel être et de nouveaux rapports personnels à l'aide de la science et de son égérie, cela tient effectivement de la gageure alors que celle-ci s'épanouit en femme et exige une scène de jalousie. Elle a des capacités qui dépassent largement celles des humains, et cela est inquiétant, mais ici elle agit plus intelligemment que son «créateur». Vers la fin de la pièce, Klebs se trouvant assiégé par ses ennemis décide d'activer «la bombe H» et faire disparaître la planète entière. Mais c'est Rozalie qui agit contre la volonté de Klebs et évite la catastrophe en étranglant ce dernier. Elle-même s'arrêtera de fonctionner par la suite. Ironie du sort, le savant amoureux de sa créature mourra des mains de Rozalie dont les vellétés féminines ont été déçues par celui-là même qui l'avait enfantée.

Ce faisant, Obaldia dit la vanité de toute utopie scientifique qui aliène l'homme, qui, comme ici, le tue.

Ainsi, les objets «actants» peuvent-ils avoir des caprices joyeux mais aussi décider de leur plein gré, de la vie ou de

2. Tel le chapeau de paille dans la pièce de Labiche qui dès le début de la pièce, fait preuve d'une originalité très marquée pour rejeter la volonté humaine et imposer la sienne.

la mort des autres personnages. Ces objets sont nombreux au théâtre. Ce sont tous ces revolvers qui décident de s'enrayer lorsque leurs propriétaires veulent tuer, ou qui tuent alors qu'il fallait seulement effrayer. Ce sont toutes ces **lettres** qui s'égarent, se trompent de chemin et viennent apporter le malheur à des gens auxquels elles n'étaient pas destinées. Les objets «actants» peuvent être matériellement absents de la scène et en dépit de cela imposer leur volonté. Dans ce cas, ils seront présents dans le dialogue des personnages, ou encore, s'affirmeront par une intervention sonore, comme on en est témoin dans *Genousie* (1966).

Dans cette pièce, **la cloche** est maître du temps. Dès la première scène, madame de Tubéreuse, la châtelaine, annonce à ses invités que la cloche ne va pas tarder à sonner et qu'ils pourront faire les présentations à table. Pendant toute la durée de la pièce, la cloche s'avère menaçante pour Christian qui a l'angoisse d'être surpris en flagrant délit. Apparemment, elle suit de près tout ce qui se passe et peut avoir à tout moment le caprice de dévoiler le meurtre. Même, elle n'attend que cela d'après la châtelaine. Pour cette dernière, la cloche est un moyen de sauver la situation qui devient de plus en plus embarrassante. A neuf reprises, nous la verrons s'inquiéter pour ce retard. C'est une attente qui pèse à tous les invités. Mais l'objet impose librement sa fantaisie et se fait presque prier pour sonner et soulager les protagonistes.

Ce n'est pas un hasard si l'auteur a choisi le prénom de Victoire pour la personne qui doit sonner la cloche. En effet, c'est une véritable victoire pour la cloche qui arrive à garder le suspense pendant toute la durée de la pièce. Elle agit comme un objet actant qui maîtrise de son plein gré le déroulement des scènes. Son retentissement final paraît comme une sorte de cri de gloire.

8. Conclusion

Dans le théâtre contemporain, l'objet prend une place de plus en plus grande, de plus en plus préoccupante. Son rôle est souvent d'apporter l'horreur, le désordre ou la dysharmonie. La prolifération des objets et surtout leur omnipotence, est le reflet de l'angoisse d'un monde de plus en plus envahi par la tyrannie matérialiste, et où de ce fait, l'être, écrasé, ne trouve plus sa place.

Obaldia, pour sa part, ne cache point son inquiétude devant cette domination et se plaint même, par la bouche de ses personnages, de ne pas avoir le temps de suivre toutes ces inventions stupides capables, par surcroît, d'éliminer leurs créateurs -comme Rozalie l'a fait. Dans ses pièces, les objets sont utilitaires et surtout liés aux personnages et nous ne saurons parler d'objets « symboliques ». Cet auteur présente des affinités avec ses contemporains mais plutôt que de les suivre de près, il laisse libre cours à sa fantaisie: son choix d'objets -quelquefois anachroniques et inattendus- et la fonction qu'il leur prête en porte la marque et prouve qu'il cherche à étonner son spectateur pour éveiller en lui un nouveau regard sur la réalité. Ici, les pommes de terre fonctionnent par opposition aux jumelles aux infrarouges; là, le poisson rouge comble la solitude du séquestré de la cave; ailleurs, la rose énigmatique cesse de traduire l'amour pour représenter un cadavre.

Bibliographie

- 1- Barthes, R., «**L'effet du réel**», in *Communications*, n°11., Paris, éd. du seuil, 1968.
- 2- Bogatyrev, P., -«**Les signes du théâtre**». -*Poétique*, n° 8, 1971. - Pages 517 à 530.
- 3- Catsiapis, H., -«**Les boissons au théâtre: un langage dramatique**». -*Communication et Langages*, n° 38, 2ème trimestre 1978, Pages 85 à 100.
- 4- ————— - «**Les objets au théâtre** », in *Communication et Langages*, n° 43, 1979.
- 5- Degeorge, G., -«**Siméon le Stylite, animateur du désert**», in *Notre Histoire*, n° 133, mai 1996.
- 6- Dompeyre, S., -«**Etude des fonctions et du fonctionnement des didascalies**». - Metz: *Pratiques* n° 74, juin 1992, Pages 77 à 104.
- 7- Ingarden, R., - «**Les Fonctions du langage au théâtre**», in *Poétique*, n° 8, 1971, Pages 531 à 538.

- 8- Lemarchand, J., – «Texte excellent», in *Avant-scène, théâtre*, n° 324, 1964.
- 9- Molière, J.-B.-P., *Dom Juan*. Paris, Librairie Larousse (coll. Nouveaux classiques Larousse), 1965.
- 10- Obaldia, R., -**Théâtre I** (*Genousie, Le Satyre de la Villette, Le Général nconnu*). Paris, Grasset, 1966.
- 11- ————— -**Théâtre II** (*L’Air du Large, Du vent dans les branches de sassafras, Le Cosmonaute agricole*). Paris, Grasset, 1966.
- 12- ————— -**Théâtre III**, *Sept Impromptus à loisir* (*L’Azote, Le Défunt, Le Sacrifice du Bourreau, Edouard et Agippine, Les jumeaux étincelants, Le Grand Vizir, Poivre de Cayenne*). Paris, Grasset, 1967.
- 13- ————— -**Théâtre IV** (*Le Damné, Les Larmes de l’Aveugle, Urbi et Orbi*). Paris, Grasset, 1968.
- 14- ————— -**Théâtre V** (*Deux femmes pour un fantôme, La Baby-Sitter, Classe Terminale, Le Banquet des Méduses*). Paris, Grasset, 1973.
- 15- ————— -**Théâtre VI** (*...Et à la fin était le bang, Monsieur Klebs et Rozalie*). Paris, Grasset, 1976.
- 16- ————— -**Théâtre VII** (*Les Bons Bourgeois, Grasse Matinée*). Paris, Grasset, 1981.
- 17- ————— -*Fugue à Waterloo et Le Graf Zeppelin ou la Passion d’Emile*. Paris, Grasset, 1973.
- 18- Ubersfeld, A., -*Lire le théâtre*. Paris, Editions sociales, 1993 (4ème édition).
- 19- ————— -*L’Ecole du spectateur, Lire le théâtre II*. Paris, Editions sociales, 1981.
- 20- ————— «L’objet théâtral», in *Actualité des Arts plastiques*, n°40, 1980.