

Genealogía de una cuestión



Texto publicado en *L'Annuaire théâtral*:
revue québécoise d'études théâtrales,
N° 36, 2004, pp. 79-89.

Joseph Danan¹.
Traducción de Sebastián Huber².

Resumen

El autor aborda en el artículo la manera en que la acción interviene en su propia escritura dramática. Distanciado de la preeminencia de la fábula, es el movimiento el que se impone como forma misma de la acción: movimiento interior que el teatro busca hacer visible y que es, en su imprevisibilidad, el de la escritura en procura de sentido. La escritura de escenario se articulará sobre las potencialidades escénicas, ellas mismas imprevisibles, de este movimiento. Se trata de una escritura segunda, tan corporal como en la danza, pero permitiendo el surgimiento de fábula y personajes en el imaginario del espectador.

Abstract

Drawing upon his own body of creative work, Danan explores the ways in which action intervenes in the writing process. Breaking with the pre-eminence of plot, it is movement that imposes itself as the very form of action; interior movement that theatre seeks to render visible and which, in its unforeseeability, is writing in search of meaning. It is on the scenic possibilities, themselves unforeseeable, of this movement that stage writing is articulated, a second type of writing, as corporeal as dance, yet able to conjure plot and character within the imagination of the spectator.

¹ Profesor Titular en *Paris III – Université Sorbonne Nouvelle*. Joseph Danan ha dirigido por dos años el *l'Institut d'Études théâtrales*. Autor teatral, Danan colabora regularmente como dramaturgo con el *Théâtre des 2 Rives*. Es autor de numerosos escritos teóricos y ensayos sobre dramaturgias contemporáneas.

² JTP Práctica Integrada de Teatro II. Facultad de Arte, UNCPBA.

Voy a permitirme evocar aquí la manera en que la cuestión de la acción se me ha planteado, se me ha impuesto en mi práctica de autor dramático, incluso antes de encontrar su formulación (siempre en devenir) sobre un plano teórico y que a su vez, sin duda, la elaboración teórica haya tenido efectos sobre la práctica. Aprovecho para esto que Marie-Christine Lesage, entonces jefe de redacción de *L'Annuaire théâtral*, me haya confiado la dirección del dossier "Mutaciones de la acción". Voy a intentar librarme al difícil ejercicio de hablar de la propia práctica, intrínsecamente difícil dado que esta no se deja asir tan fácilmente. Supone un ejercicio delicado en su expresión, que implica el recurso, a mi gusto demasiado sistemático, en este contexto, al yo, aunque pueda aseverar que este yo no sea para nada personal. Me esforzaré entonces por abordar, dejando de lado mis escrúpulos, el trabajo de ese yo que no soy yo, en el caso de las "piezas" aportadas al presente dossier.

No reivindico ingenuidad alguna en el acto de escribir, pero quizá sí una escritura por fuera o al costado de la teoría sobre cuyo fondo ésta emerge; sin duda no subordinada a ella. *A fortiori*, una escritura que precede a su teorización.

Desde luego, no es fuera de todo marco teórico como he escrito, en 1986-1987, *Cinéma* sino, como el título de la obra ya lo indica, en referencia directa al libro de Gilles Deleuze (Lanteri, 2002 : 40). Ahora bien, ¿de qué se trataba? Postulando que había en el teatro un "movimiento" a revelar, análogo al que, inscripto en su etimología, funda el cine, era escribir una obra enteramente y de punta a punta construida sobre esta noción, de manera casi



Cinéma. Puesta en escena de Alain Bézu, 2007.

exclusiva, tomando el movimiento casi como único principio y regla de la escritura. Una suerte de movimiento perpetuo de la palabra y de los gestos inducidos o prescriptos, sin otro fin (en el proyecto inicial) que sí mismo. Dos ideas adyacentes y ligadas entre sí sostenían, de manera más o menos explícita, la labor. La primera: este movimiento era, ante todo, movimiento de la escritura producido en y por la escritura, incumbencia plena de la escritura dramática, antes de que fuesen considerados sus efectos sobre la escena. La segunda: situándome en el seno de la escritura dramática, una formulación posterior me lleva a decir que en el movimiento estaba inscripto sustituir a la acción, ser la forma de la acción.

Más concretamente, de lo que yo tenía conciencia era de romper con una manera, que es también una concepción del drama, manera -o método- que antes había sido la mía. De *La nuit même* -escrita en 1984-1985- a *Cinéma*, pasé de un extremo al otro (con, entre las dos, el laboratorio constituido por la escritura de una serie de formas breves, que se empeñaban en librar a la acción de todo lo que ella no es, en aislar lo puro).

En *La nuit même*, una sinopsis escrita con anterioridad, planteo una "fábula", un encadenamiento de acciones organizadas en actos y en escenas. Tomando prestados términos de Michel Vinaver

(1993): una “acción de conjunto”-, compuesta por una sucesión de “acciones al pormenor”³ y de su articulación. Quedaba entonces, al momento de la escritura propiamente dicha, “volcar el cemento” como dice Queneau (en una entrevista con Marguerite Duras en Bens, 1962 : 222) de su trabajo de novelista (cito a propósito a un escritor del que conservo la afición por la construcción). Eso no le impide a la escritura ser activa a nivel molecular, a la palabra ser palabra-acción (me refiero siempre a las categorías vinaverianas), sino en el seno de un propósito previo, en los límites de ese propósito. Se trata de una concepción “clásica” de la escritura dramática.

Para *Cinéma*, antes de la escritura, nada de eso. Sí una situación inicial, y personajes, aunque muy poco definidos. Algunos elementos de una nebulosa, que podría denominar una problemática. Sobre todo, la idea genérica de movimiento, y una serie arbitraria de micro movimientos funcionando como imposición de escritura. Nada más que un vocabulario básico, sin valor dramático ni de ningún tipo, a la espera de que su inscripción sintagmática le otorgue sentido. Y un movimiento inicial, dado por una réplica, como surgida de ninguna parte (“No tengo ganas de abandonarte”), que pone en marcha el movimiento (con la sucesión de micro movimientos como ciegos puntos de apoyo), del que no sé muy bien a dónde me llevará. Es decir que es ante todo el movimiento propio de la escritura el que produce la obra, sus acciones, y lo que en definitiva ella cuenta (ya que después será compuesta una “fábula”, pero ¿aún corresponde la palabra?), a tal punto que apenas terminada la primera parte, que yo pensaba que constituiría la totalidad de la obra, yo mismo fui tomado por este movimiento imprevisto que me dio el impulso de escribir los dos siguientes para ver, de algún modo, a dónde me conducía, poniendo en marcha un movimiento aun más autónomo que en la primera parte dado que nacía solamente de este impulso, sin una real idea del punto de llegada (que no era el caso, debo decirlo, en la primera). La segunda parte, que transcurre en un barco, se confunde toda ella con el movimiento de la travesía.

No hablo de una mítica autonomía de los personajes, que se supone viven su propia vida, sino de una dinámica engendrada por la escritura, de una autogeneración de la escritura por ella misma y del movimiento por él mismo. Podría decir también: una dinámica engendrada (principalmente) por la energía de la palabra y mediante el diálogo. Flaubert soñaba con una novela sobre nada, “que se sostendría de ella misma por la fuerza interna de su estilo” (1980 : 31). Mi sueño era el de una obra que se sostuviese por la sola dinámica de la palabra, del intercambio de réplicas, por la sola energía de la palabra-acción, articulándose a los movimientos contenidos en las didascalias o inducidos (entradas, salidas, desplazamientos, gestos...), de los que pienso que proceden (en todo caso en esta obra) de la misma fuente energética.

De lo anterior se desprende claramente que *Cinéma* no rompe con la forma dramática sino que la obra va más bien “al límite” de ella, con la escritura exigida a poner en movimiento, a hacer hablar y accionar a personajes estrictamente mostrados desde afuera (es bien aristotélico) –como si estos movimientos, estas acciones, estas palabras se inventaran, instante tras instante, delante nuestro, sin la premeditación de una fábula preestablecida, que sería en efecto el caso en el tiempo de la escritura.

³ Según Vinaver, ubicadas entre la micro acción y la acción en su conjunto, la pieza entera. (N. del T.)

Laura: ¿Me querés? (*Julien no contesta. Ella lo besa*). Bueno. Entonces, es lo esencial. (*Tiempo*). Voy a terminar pareciéndome a Alice. Siento eso.

Julien: ¿Qué querés decir?

Laura: Pero no quiero. (*Tiempo*). Háblame de ella.

Julien: ¿De quién? Todo lo que tenía para decirte de ella, te lo dije.

Laura: Es viejo. Hace mucho que no me hablás de ella.

Julien: No puede haber novedades.

Laura: No puede haber más que novedades. Creímos escaparle al tiempo, pero vamos a estar enganchados hasta el final. (Danan, 2001b : 90-91)

Acá tengo que dar un rodeo para tratar de elucidar la naturaleza de eso que llamo movimiento. La pregunta podría formularse así: ¿movimiento exterior (como lo anterior lo deja entender) o movimiento interior? Como tal, es irresoluble, al menos en el teatro. Por eso el rodeo por la noción de monólogo interior, por la que abordé la vertiente propiamente teórica de la escritura dramática. Lo que me interesaba, trabajando (en el marco de una tesis universitaria) sobre el monólogo interior, era integrar a esta categoría de obras no monologadas, así pues obras que tratan de resolver la tensión entre la exterioridad inherente a la forma dramática y la exigencia cada vez más compartida desde fines del siglo XIX de dar una forma a la interioridad, especialmente en el teatro. Es, además del monodrama, el cine (otra vez él) quien me había servido de modelo, y más puntualmente los escritos teóricos de Eisenstein en los que se pregunta, desde la época del cine mudo, cómo encontrar un equivalente cinematográfico al monólogo interior joyceano (Danan, 1995).

Esta transposición del monólogo interior del teatro a formas no monologadas puede hacerse de dos maneras. Puede hacerse por la inscripción del drama en la psiquis de un personaje (Sarrazac, 1989) presente en escena, central en la estructura de la obra, un yo más yo que los otros personajes, por una suerte de focalización, para pedir prestada esta noción a la novela (y evidentemente al cine, en especial por el juego de la cámara subjetiva). La obra (me cifo acá a la obra escrita, pero la puesta en escena en el siglo XX no deja de enfrentarse a esta cuestión) hace entonces un ida y vuelta perpetuo entre el personaje mostrado desde el exterior y una visión, una proyección que son las suyas, que son la expresión, la emanación de su interioridad.

Pero esta transposición puede hacerse también sin que medie la psiquis de un personaje central. En este segundo caso, el monólogo interior se despliega por fuera de toda psiquis individualizada, es puro movimiento del pensamiento coincidente con la totalidad de la obra (fílmica o dramática) y sin tener quizá lugar, *in fine*, más que en la psiquis del espectador.

La acción –con sus corolarios: las acciones, los personajes activos- deviene así la forma de este movimiento interior, la suma y la combinatoria de figuras por las cuales él se manifiesta. Por consiguiente basta una inversión para, jugando con la equivalencia, adelantar que el movimiento puede volverse la forma de la acción en el teatro moderno y contemporáneo, y la obra ser entonces la forma de este “pensamiento en estado naciente” del monólogo interior, de este pensamiento que se busca y avanza buscándose, “pensamiento-acción” (Danan, 2001a) que no existe fuera de las figuras de la acción y de su movimiento, fuera de la pieza o de la película con los cuales se confunde. “Pensamiento-del-drama”, porque es la obra misma (o la película) quien piensa, como independientemente de mí, y piensa tomando por lenguaje y por material las figuras

fundamentales del drama (el espacio, el tiempo, los personajes, las acciones, esos diferentes elementos subsumidos al gran movimiento de la obra).

Yo, escritor, no puedo más que ignorar lo que este pensamiento es. De ahí el carácter emblemático que para mí sigue teniendo la escritura de *Cinéma*, puesto que atestigua una exacta superposición entre el movimiento del personaje central, Julien, que se desplaza por el mundo (su incesante búsqueda del “vivir”, del “cómo vivir”, de un “sentido” inalcanzado, menos aun detenido) , “itinerario [...] de mí en busca de las puertas del mundo” (Sarrazac, s.f. : 75); el de la obra en su conjunto; el de la escritura de una psiquis que pertenece al que escribe y de la que la trayectoria de Julien es la forma (una de las formas posibles) hecha visible (lo que, es necesario precisar, no tiene mucho que ver con una forma de autobiografía).

Tampoco es que pregone la ignorancia del autor ni su ceguera sino, por el contrario, la búsqueda de un poco más de conocimiento y de claridad. Búsqueda que, así como es siempre y eternamente rechazada, parte también de lo que el autor es, por lo tanto de un saber previo. Pero si es que hay pensamiento, vendrá del abandono de ese saber, o al menos de su *desplazamiento*.

La experiencia de *Cinéma* no podía sino dejar huellas en mi manera de escribir, incluso en piezas más basadas, en apariencia, sobre acciones y situaciones en el sentido más habitual de estos términos. Me permitió confiar en el presente de la escritura, y en el que, nacido de la escritura, no podía ser previsto ni premeditado. Hizo emerger una suerte de método: el de la composición, de la arquitectura (naciones que sigo sosteniendo, tratándose de obras dramáticas), no previstas (o con el mínimo de previsiones, con las que se trata de “componer”) sino formándose en el movimiento de la escritura pero formándose, sí, al punto de adquirir la misma solidez, el mismo rigor, que si hubiesen sido previstas; con, además, el recuerdo del movimiento que las ha hecho nacer, esta especie de inestabilidad, de indecisión, de invención de cada instante, que la realización escénica deberá recrear cada vez. Digamos que en esta tensión entre un proyecto y su puesta en acto efectiva, que constituye el espacio en el que se despliega toda escritura, la parte más restringida es dejada al proyecto, al menos a sus elementos “fabularios”, a lo que encierra acción(es) programada(s), lo que permanece del proyecto siendo ante todo la idea (todavía lejana, pero aun así...) de una forma, de un ritmo, de una impresión de conjunto, y también el embrión de un pensamiento, por supuesto.

Doce años después de *Cinéma* hizo falta una circunstancia exterior para que me fuese dado experimentar en la escritura teatral una experiencia tan radical (en su diferencia). Esta circunstancia fue el pedido que me hizo un joven director, Julien Bouffier, de un culebrón, una novela teatral llamada *Lendemain* (inédita) cuyos episodios estaban destinados a presentarse antes de diferentes espectáculos. Aunque al cabo de algunos episodios la aventura terminara interrumpiéndose en su versión escénica, el proceso de escritura puesto en marcha prosiguió de manera autónoma, conservando el impulso del principio folletinesco original. Poniéndome en situación, al trabajar cada episodio en sí mismo, de no saber en qué consistiría el episodio siguiente, cada capítulo siendo como el gesto de una exploración nueva, de una experiencia, un tirar los dados, me parece haber tocado ahí, quizá más aun que en *Cinéma* (en la que una línea, aunque imprevisible para mí un instante antes, se iba constituyendo a medida que avanzaba), una escritura del puro presente, el vínculo estrecho, casi la superposición, también, que se produce entre escritura dramática y acción, entre acción y movimiento de la escritura, entre búsqueda de la escritura y búsqueda del sentido (Vinaver, 1990 : 130). Si escribo es para que ocurra algo de lo que, hasta justo antes, ignoraba casi todo, comenzando por la misma existencia. Se trata de una

búsqueda, que lo es más aun cuando ignora incluso su objeto. El universo ficcional de *Lendemain* se basa -y no es azaroso- en una búsqueda a partir de un enigma continuamente desplazado.

El pianista: La patrona

El inspector Bouffier: Sí / ella también desapareció

Bob: Entonces ya no es una desaparición / es una doble desaparición / ahora bien / había un vínculo entre ellos / ¿y de qué naturaleza?

El inspector Bouffier: Nada / casi nada / es una pista falsa

Bob: ¿Por qué?

El inspector Bouffier: Es vacío / el vínculo está en esta repetición / la nada por la nada.

Bob: Pero desde el momento en que ella no vuelve / la nada insiste / y con ella el vínculo / en todo / inspector / hay que atender la insistencia / así

El inspector Bouffier: ¿Así?

Bob: Así / el pianista insiste

El pianista: Yo no hice nada

Bob: Tanto más / insiste sobre todo en que no hace nada / que no toca el piano / por ejemplo. (Danan, inédito.)

Luego de la primera serie de seis capítulos seguidos de un epílogo que constituían el pedido vino una segunda, y poco después una tercera; la estructura aparente iba distanciándose progresivamente de la forma folletín, pero conservaba la huella y, en todo caso, el principio.

Ha habido, sin embargo, una tercera experiencia límite. La escritura de una obra a dos manos, con Jacques Jouet, *L'autre et l'autre* (inédita). La unidad era la réplica, y cada uno de los autores tenía un personaje a cargo. Otra manera, todavía más radical, de albergar lo imprevisible (ya que, por definición, la "respuesta" del otro no es la que habríamos imaginado) y de situarse al centro de la acción que se desarrolla.

Saint-Jacq: Églantine Églantinovna Protopozova, la situación es seria. ¿Por qué dijo Casi? Respóndame, le suplico: una duda horrible se me presenta... Églantine Églantinovna Prosopopova, a usted siempre le gustó hacerse rellenar, y especialmente por otros, pppero ese pasaje esa cueva ese túnel... (*De repente canturrea suavemente*) Églantine-tin-tin, Églanting-tong-tong, (*más bajo*) Églantine-tin-tin, Églanting-tong-tong (*ad. lib.*)... (*Sale de escena*).

Josépha: Tristeza rusa. ¿A quién le podré preguntar, ahora? ¿Para quién tocaré el escaramujo ahora? El escaramujo es un instrumento de música, ¿no? Casi... sí, casi. ¿Quién dijo "casi"? ¿Quién me robó ese "casi"? ¡Señor Preskovitch! Preskovitch, pellejero. Suscriptor ausente. (*Llora suavemente*) (Danan y Jouet, inédito)

¿De qué se trata en las diferentes experiencias evocadas? De buscar una forma dramática no monologada que conserve la huella de un pensamiento desarrollándose en y por el movimiento no premeditado de la escritura.

Hasta ahora me he situado implícitamente al interior de la *mimesis*. Y es cierto que el teatro que yo escribo no rechaza los elementos principales del drama: personajes, que serán representados en escena por actores, más o menos representando personas reales, las acciones escénicas de los actores siendo las de los personajes, que representan a personas reales. Es sin duda esta coincidencia fundacional del drama, de hecho, lo que me autoriza a la superposición que establecí más arriba entre escritura dramática y acción, la escritura que no era otra cosa que la puesta en marcha, dinámica (es decir, en movimiento incesante), la invención, de lo que se hará en escena en este triple nivel.

Acabo de describir, sin embargo, un estado ideal en el que la película imaginaria de las acciones escritas se llevaría tal cual a la escena, se transpondría. Ahora bien, no estamos precisamente en el cine, donde la cinta es impresionada de una vez y para siempre. El pasaje al escenario es cada vez una nueva escritura de la acción, que evidentemente no puede ser (y es útil recordar ciertas ilusiones –o ciertas elecciones- de autores de corriente beckettiana) pura ilustración o aplicación de lo que ha sido escrito.

Debo, por lo tanto, corregir las formulaciones precedentes: la escritura dramática, como escritura de la acción (acciones, movimientos), abre la vía, excava el lugar para una segunda escritura, escénica, que es ella también escritura de la acción (acciones, movimientos) siendo ya no su superposición –impracticable- sino su conjunción, la articulación de ambas, lo que creará la *mimesis*, que es –al menos en parte- el objetivo a alcanzar en muchas de las escrituras contemporáneas.

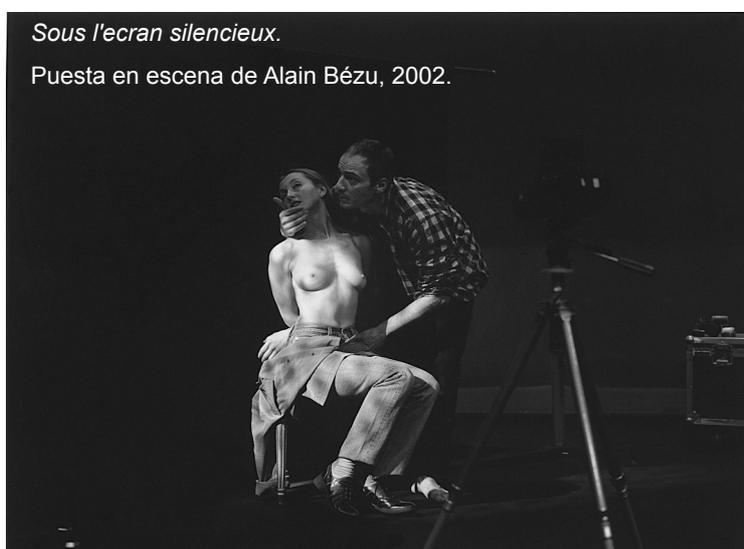
En tanto autor no busco restringir este espacio o limitar esta vía sino, por el contrario, ampliarla al máximo. Lo que me guía en la escritura para teatro es ampliar al máximo –a diferencia del texto que tiende a llenar todo el espacio-tiempo de la representación, a saturarlo- las posibilidades de acciones escénicas a partir de un texto dado: de juego, de puesta en escena. Volver necesaria (apunto, otra vez, hacia un ideal) su creación continua, perpetuamente renovable, en modos que yo, desde mi lugar de autor dramático, no puedo imaginar porque tiene ya que ver con otra práctica, la escénica.

Faltaría, para alcanzar el sueño deleuziano, quien viese ahí “el más elevado problema teatral”, de un “movimiento que alcanzaría directamente al alma, y que sería el del alma” (Deleuze, 1968: 17), darle radicalmente la espalda a la *mimesis*, borrar lo que permanece de “representación” ligada al movimiento, para alcanzar ese “movimiento capaz de conmover al espíritu fuera de toda representación” (Deleuze, 1968: 16). Durante mucho tiempo (y numerosas obras) mi imaginario autoral estuvo impregnado de *mimesis*. Sin embargo me encuentro con una de las primeras notas previas a la escritura de *Cinéma*: “Quizás haya que suprimir toda referencia realista en la escenografía para hacer del escenario teatral el lugar de todos los posibles”. Me harán falta doce años para acercarme... ya que es alrededor de *Lendemain* y otros textos del mismo período cuando se producirá la separación progresiva de la *mimesis* y que mi imaginario autoral constatará el hecho, en apariencia simple, de que “la escena está en la escena” (Jouet, 1994).

Simple en apariencia porque uno no se deshace tan fácilmente de la *mimesis* cuando escribe teatro. Y porque se trata de una elección. Me parece que las estéticas que se prestan con más coherencia son las más cercanas a un “teatro de la palabra”, o “de las palabras” (Novarina, 1989), cuyo arquetipo hoy podría ser el de Valère Novarina. El texto escrito está entonces destinado a ser proferido, y esa acción puede no tener otro lugar que no sean las tablas. Pero desde el momento en que nos situamos en un teatro del movimiento y de la acción (propiamente, la forma dramática)

parece difícil, por abstractos que sean esos movimientos y esas acciones, que no guarden, al mismo tiempo, algo de mimético –al inverso exacto de la danza. Sin duda ciertas piezas del último período de Samuel Beckett se ubican en ese lugar, instaurando puros movimientos escénicos, sin un verdadero soporte mimético: el vaivén de los pasos en *Pasos*, por ejemplo, los gestos y desplazamientos de *Vaivén*, y mismo el movimiento de *Nana*, “reglado mecánicamente” (Beckett, 1978, 1972 y 1986).

Es una de las vertientes del teatro actual, y de su escritura cuando esta acepta estar enteramente del lado de lo “postdramático” (Lehmann, 2002). En tanto autor, me atraen más las formas que moderan la posibilidad mimética apelando al imaginario del espectador -fundamento del teatro- a diferencia de la danza, donde cuerpo y movimiento pueden colmar ellos solos el imaginario, en el presente de la representación o, mejor dicho, de la *performance*. Lo que me sigue importando en el teatro es que el movimiento de los cuerpos en el presente de la escena, en su plenitud, abre imaginariamente hacia un otro lugar, un tiempo otro (o al menos otra temporalidad), un lugar proyectado, una ficción que ocurre en el espectador.



A este equilibrio traté de acercarme al escribir *Sous l'écran silencieux*, cuyo proyecto fue concebido en estrecha colaboración con un director, Alain Bézu. Porque ahí lo que primaba era el movimiento del cuerpo de los actores, el de un fotógrafo “tomando”⁴ su modelo. Y, al escribir esto, me refiero a la dualidad de lo que tomaba cuerpo porque, aunque había lo mínimo de *mimesis* posible, aunque tendiésemos hacia la mayor coincidencia entre el estudio del fotógrafo y el escenario de teatro,

remanente del imaginario que emanaba de la realidad de los cuerpos en escena, que de la ficción pasaba, necesariamente, a existir, y que estaba bien así ya que esta “conversión imaginaria” a partir de una realidad escénica asumida como tal (Chavanne, 2003: 66) era, en definitiva, lo que se buscaba...

Él dispara.

Léa: Cambio. Pará.

Ella rompe el juego al que al comienzo se había prestado.

Léa: ¡Pará!

Maxime: No. ¿Por qué?

Léa: You kill me⁵. Sos un asesino.

Maxime: Vos viniste hasta acá. Querías que te tomara.

⁴ Juego con las acepciones –una de ellas de connotación sexual- del verbo francés *prendre*. (N. del T.)

⁵ En inglés en el original.

Léa: No así.

Maxime: ¿Cómo?

Léa: Yo no soy un modelo. No soy alguien al que le pagás para cambiarlo por mil imágenes.

Maxime: Ya sé. Es por eso que estás acá. (Danan, 2002 : 11)

Bibliografía

- Beckett, Samuel. *Va-et-vient*, en *Comédie et actes divers*, París, Éditions de Minuit, 1972.
 - *Pas*, París, Éditions de Minuit, 1978.
 - *Berceuse*, en *Catastrophe et autres dramaticules*, París, Éditions de Minuit, 1986.
- Bens, Jacques. *Queneau*, París, Gallimard, 1962.
- Chavanne, Violaine. « L'autre scène du théâtre ou l'espace imagé », *Frictions*, n° 7 (primavera-verano), 2003, p. 65-73.
- Danan, Joseph. *Le théâtre de la pensée*, Rouen, Éditions Médiannes, 1995.
 - « Pour une "pensée-action": le théâtre de Musil », *Registres*, n° 6 (noviembre), París, 2001a, p. 169-180.
 - *Cinéma*, Bruselas, Lansman, 2001b.
 - *Sous l'écran silencieux*, Bruselas, Lansman, 2002.
 - *La nuit même*, en *Enquêtes du désir, trois pièces*, Bruselas, Lansman, 2003.
 - *Lendemain*, En curso de escritura.
- Danan, Joseph, y Jacques Jouet. *L'autre et l'autre*, 2002. Inédito.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*, París, Presses universitaires de France, 1968.
 - *Cinéma 1. L'image-mouvement*, París, Éditions de Minuit, 1983.
 - *Cinéma 2. L'image-temps*, París, Éditions de Minuit, 1985.
- Flaubert, Gustave. «Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852», en *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, París, Gallimard, t. II, 1980.
- Jouet, Jacques. *La scène est sur la scène*, Théâtre 1, Limoges, Éditions du Limon, 1994.
- Lanteri, Jean-Marc. « Unité et fragment du texte dramatique : à l'épreuve du cinéma », *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, *Études théâtrales*, n° 24-25, 2002, p. 33-42.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, París, L'Arche, 2002.
- Novarina, Valère. *Le théâtre des paroles*, París, P.O.L., 1989.

- Sarrazac, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989.
 - « L'intime retrouvé », Paris, número especial Le théâtre, art du passé, art du présent, Art Press, s.d.
- Vinaver, Michel. *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, Éditions de l'Aire; Arles, Actes Sud, 1990.
 - (dir.), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud, 1993.