

Dramaturgies contemporaines de la parole. Perspectives pour le français langue étrangère

Lydie Parisse

Université Toulouse le Mirail
lydie.parisse@neuf.fr



Synergies France n° 8 - 2011 pp. 115-123

Résumé : En tant qu'enseignante, et auteure-metteuse en scène professionnelle en théâtre contemporain, j'aimerais insister sur l'intérêt que représente la pratique théâtrale en tant que vecteur de formation pour des étudiants de français langue étrangère et seconde dans leur apprentissage d'une langue autre. Pourtant, le théâtre est rarement considéré comme une discipline à part entière qui pourrait concilier apprentissage linguistique, échange interculturel et initiation esthétique au spectacle vivant, en tant qu'il est représentatif de notre époque. Enseigner le théâtre revient à mettre les apprenants en contact avec un texte, et avec un espace. Des textes dialogués au texte-matériau, il existe une multitude de variantes qui rendent le répertoire contemporain particulièrement complexe et varié, sur le plan des thématiques comme des choix dramaturgiques. Construire un dispositif autour du théâtre pour l'enseignement des langues revient à se poser la question du statut de la parole au théâtre, réflexion initiée par Novarina et Beckett, pour lesquels la parole est liée à un déficit qui reflète notre relation au langage et au réel. Cette problématique est particulièrement opérante dans le cadre de l'enseignement d'une langue étrangère, car elle renvoie à la situation concrète de l'apprenant en phase d'apprentissage.

Mots-clés : français-langue étrangère ; théâtre contemporain ; parole théâtrale ; défaut des langues

Abstract: As a teacher, a professional playwright and a director involved in modern drama, I would like to insist on the interest of drama classes as one of the training methods for students of French as a foreign language and also for their learning of the other languages. The dramatic art is rarely considered as a self-sufficient field of study, which could reconcile linguistic lessons, intercultural exchanges with aesthetic initiation into live drama as the reality of our time. In fact, giving lessons in drama means putting the learners in touch with a text and a space. There are many different didactic texts and dialogs which make the modern repertoire particularly complex and varied as far as subject choice and dramaturgic options are concerned. Building a stratagem around drama for language teaching means wondering about the status of the word in drama. Pioneers in reasoning over these ideas are Novarina and Beckett, for whom the word is related to the deficit of our dealing with verbalizing on the one hand and with reality on the other. This issue is particularly effective within the framework of the teaching of a foreign language because it refers to the specific situation of the learner in the phase of learning.

Keywords: French as a foreign language, modern drama, word in drama, deficit of our dealing with verbalizing

Dans l'enseignement du FLE, le théâtre est rarement considéré comme une discipline à part entière qui pourrait concilier à la fois apprentissage linguistique et initiation esthétique au spectacle vivant, en tant qu'il est représentatif de notre époque. Il est vrai que les préjugés concernant le "théâtre" sont légion : tantôt on y voit un divertissement, un jeu d'échanges de répliques, tantôt un enjeu réaliste, tantôt un aspect mondain, un théâtre de texte. Il faut bien dire que le répertoire convoqué par la tradition scolaire n'est plus en mesure de rendre compte de ce qu'est le spectacle vivant aujourd'hui. Mais pour pouvoir l'actualiser auprès d'un public d'apprenants, encore faut-il que l'enseignant lui-même ait un regard initié, un point de vue de spectateur averti, ou mieux, une pratique à titre personnel, voire, des contacts avec les institutions culturelles qui permettent de développer des partenariats, en associant pratiques étudiantes et programmation d'événements dans les lieux institutionnels.

J'aimerais, en tant qu'enseignante et auteure-metteuse en scène, évoquer, à partir de mes choix singuliers de recherche et ma relation au répertoire et à l'écriture, l'intérêt et le statut des textes contemporains comme vecteurs d'enseignement, en particulier face à un public d'étudiants de français langue étrangère et seconde. Après avoir apporté des éléments d'approche générale sur la spécificité du texte contemporain et de la parole théâtrale tels que je les aborde dans ma recherche, j'esquisserai des pistes théoriques et pratiques susceptibles d'améliorer l'apprentissage du FLE chez des étudiants étrangers dans un cadre universitaire.

1- Comment définir la spécificité du texte dramatique contemporain ?

Le texte dramatique contemporain, pour lequel Jean-Pierre Ryngaert a fourni des clés de lecture dans un ouvrage accessible à tous, est, davantage que par le passé, "troué", comme le mentionne le titre de mon dernier essai publié sur Beckett, Tardieu, Novarina (Parisse, 2008). Appelé à interférer avec l'univers sensible et concret du plateau, il est un élément parmi d'autres de la représentation théâtrale. Selon Claude Régy, qui s'intéresse aux auteurs contemporains étrangers, « *il ne s'agit pas, au théâtre, comme on le croit, de dire ou d'entendre le texte. Il s'agit au théâtre d'une étrange matière, si on arrive à la rendre sensible : il s'agit de ce que le texte fait voir.* » (Régy, 2002 : 25). Le texte s'articule aux silences, s'inscrit dans un rythme, dépend de la gestuelle des acteurs, de la place des objets scéniques, de l'image, du son : autant de données qui définissent l'espace théâtral.

Des textes dialogués aux formes-monologues et au texte-matériau, il existe une multitude de variantes qui rendent le répertoire contemporain particulièrement complexe et varié, sur le plan des thématiques comme des choix dramaturgiques. Les textes du répertoire contemporain, dont Michel Azama a commencé à publier une anthologie, agissent comme miroir de notre société et de nos comportements langagiers, avec des orientations diverses, qu'elles soient sociologique (Michel Vinaver, Michel Azama, Aziz Chouaki), historique (Mohamed Kacimi) métaphysique (Sarah Kane), autobiographique (Jean-Luc Lagarce), avec une ouverture sur l'actualité, parfois décalée sur le mode de l'anticipation (Falk Richter). On ne peut comprendre le texte de théâtre sans accorder une attention particulière au lien qu'il entretient avec l'image, le corps, l'objet, à travers des écritures scéniques liées à l'hybridation des formes : cinéma et théâtre, danse et théâtre (Jan Lauwers), arts plastiques et théâtre (Roméo Castellucci). Il est bien entendu difficile d'en rester aux simples limites de l'hexagone, l'évolution des

formes touchant tous les pays, francophones ou non. À ce titre d'ailleurs, les frontières entre les genres tendant toujours plus à s'estomper, ce qui fait "théâtre" aujourd'hui ne relève pas toujours d'un texte appartenant au genre théâtral. « *S'est créé un espace connaissant des contaminations génériques, esthétiques et culturelles* » (Sarrazac, 2001 : 91). L'éclatement des genres fait qu'« *on ne perçoit plus de formes* », ou « *de frontières entre le drame, le poème, le récit* » (Handke, 1987). Nombreuses sont les adaptations de textes romanesques ou poétiques qui constituent une vraie matière théâtrale pour le spectacle vivant. Notre compagnie travaille sur des adaptations de textes non écrits pour le théâtre, tel *Le Livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa ou *Le Débat avec l'espace* de Valère Novarina (Novarina, 1999 : 55-88). Certains textes, par leur force poétique, font théâtre. *Ode maritime* de Fernando Pessoa, mis en scène par Claude Régy, fut un événement du festival d'Avignon 2009, car le texte est porteur d'une théâtralité, dans sa langue-même, dans le rapport singulier qu'il entretient avec l'espace-temps, que vient souligner de façon saisissante le dispositif scénique. « *J'ai travaillé comme d'habitude en faisant le contraire de ce que font mes collègues. Il n'y a pas de décor, mais un dispositif* », précise Claude Régy lors d'un bord de scène au Théâtre de la Ville à Paris le 13 mars 2010.

Ce qui fait la spécificité du texte théâtral, c'est moins son rattachement explicite au genre dramatique que sa dimension de parole adressée, à l'intérieur du réseau sans lequel aucun événement théâtral ne pourrait avoir lieu : le texte s'adresse à l'auteur, au metteur en scène, à l'acteur, au spectateur. Michel Vinaver souligne que, dans un certain théâtre contemporain, s'abolit la ligne de partage « *entre le personnage et l'acteur-l'auteur-le spectateur, entre le lieu de l'action et la scène. Il y a interférence, interpénétration, mixage, brouillage des plans où la parole se prononce. La fiction théâtrale est mise en abîme* » (Vinaver 1993 : 908). À chaque étape du travail dramaturgique, qui consiste à mettre en relief les possibles du texte, chacun fait vivre différemment le texte, chacun lui attribue une résonance qui lui est propre.

2. Comment définir la spécificité de la parole théâtrale dans les dramaturgies contemporaines de la parole ?

Claude Régy affirme que l'« *on peut s'interroger à l'infini sur comment émettre la parole pour qu'on entende sa fonction créatrice, celle qui est intervenue au moment de l'écriture* » (Régy 2007 : 121). Selon Valère Novarina, le texte de théâtre, à l'analogie du langage, possède une tectonique singulière, s'organise en couches et sous-couches, recèle ses glissements de terrains, se tisse comme une texture, un tissu qui entre en relation avec les autres éléments constitutifs de la représentation théâtrale (Novarina 2002 : 169-10), comme je l'ai analysé lors d'un colloque sur « *L'analyse linguistique du texte de théâtre* » à Dijon (Parijsse, 2009).

C'est que, selon Valère Novarina, le texte de théâtre met en action une dramaturgie paradoxale de la parole : lorsque l'acteur le profère, il fait l'expérience d'une sorte de désincarnation. Le théâtre est pour le dramaturge le lieu de la dé-représentation humaine. Dans *Notre parole*, il s'insurge contre l'instrumentalisation de la parole comme discours visant à démontrer, à prouver, à convaincre, et, au-delà, contre l'idiome de la publicité et des médias, qui appauvrit la langue dans le but de vendre, de "communiquer", voire de manipuler. Contre « *l'idole de la communication* » (Novarina, 1989 : 162), il défend l'idée d'une parole au sens heideggerien du terme :

Parler n'est pas la transmission de quelque chose qui puisse passer de l'un à l'autre : parler est une respiration et un jeu. Parler nie les mots. Parler est un drame [...]. Parler n'est pas communiquer. Toute vraie parole consiste, non à délivrer un message, mais d'abord à se délivrer soi-même en parlant. Celui qui parle ne s'exprime pas, il renaît. Parler respire et la pensée délire. Toute vraie parole est résurrectionnelle. (Novarina, 1989 : 163)

La notion de "parole", telle que l'entend de manière exigeante ce dramaturge, ne renvoie pas seulement à la pratique de la communication orale, mais à une relation singulière au mot, à la phrase, au texte, telle qu'elle s'établit sur la scène. Valère Novarina, écrivain savoyard et plurilingue, a apporté une réflexion de fond qui a permis de poser la question du statut de la parole théâtrale, liée, chez lui comme chez Beckett, à celle du vide, du manque, du déficit. Si parler est le propre de l'humain, c'est aussi le lieu d'une difficulté. Les mots résistent, les mots ont d'autres sens que ceux qu'on leur prête : le philologue comme le poète en font régulièrement l'expérience.

Pascal Quignard, dialoguant avec Valère Novarina lors d'une rencontre à la Sorbonne le 19 juin 2010 à l'occasion du colloque Pascal Quignard, souligne qu'« *on nous a appris le devoir d'obéissance face à quelque chose qui ne nous obéit pas* ». Si pour Novarina, « *le français a l'air de rien* », il possède ses espaces souterrains, « *au-dessous* », souligne-t-il : « *la représentation me semble un phénomène de la nature* ». « *C'est comme si tu retournais dans une forêt et à chaque fois elle est toujours autre*. » Le langage est « *une force agissante* », « *une force qui agit toute seule* ».

Citant Henri Meschonnic, Claude Régy, lors d'un bord de scène au théâtre de la Ville à Paris le 13 mars 2010, au moment de la création d'*Ode maritime* de Fernando Pessoa, précise : « *L'écriture n'est intéressante que par son impuissance à exprimer*. » Pour Roméo Castellucci, la scène renvoie le corps et le langage à leurs propres limites. Sur la scène, « *celui qui parle enlève, creuse et aveugle le mot qu'il vient de prononcer* » et vient « *pour se retirer au travers de la voix*. » (Castellucci, 2001 : 33). « *Le manque de langage est le manque au sens de faute*. » (Castellucci, 2001 : 33). Pour Olivier Py, « [...] *en parlant, l'homme montre, montre les limites de la parole et montre ces limites, non pas comme des frontières, mais comme des rivages* » (Py, 2000 : 31).

Or, tout comme le poète ou le dramaturge, l'apprenant de français langue étrangère connaît également une impuissance à exprimer, et le défaut des langues est une composante de son apprentissage, comme je l'ai déjà montré dans la revue *ÉLA* (Parisse, 2007). Gisèle Pierra dans son ouvrage intitulé *Une esthétique théâtrale en français langue étrangère*, décrit cette expérience de décentrage subjectif :

La difficulté de parler dans une langue étrangère pourrait se situer dans ce déplacement des signes verbaux et non verbaux, où le comportement personnel et culturel trouve, grâce à l'action produite par le travail d'apprentissage, sa nouvelle articulation (ou la même) au verbal dans la langue nouvelle. (Pierra, 2002 : 47)

Cette situation dans un espace transitionnel caractéristique de l'apprentissage peut trouver un écho dans le traitement métalinguistique des situations langagières propres à un certain théâtre contemporain : celui qui s'inscrit dans une dramaturgie de la parole. Une partie du théâtre contemporain peut se définir comme un théâtre de la parole, sans situation, sans action, sans personnages, orienté sur la question du comment ça parle.

3. Pistes pour un enseignement théâtral en FLE

Si les textes dramatiques contemporains se pensent dans un certain rapport à l'espace culturel et au spectacle vivant, si la parole théâtrale ouvre des horizons dans la relation à la langue et aux langues, nous évoquerons deux types d'approches que nous avons menées au cours de ces sept dernières années d'enseignement au DEFLE (Département d'Enseignement du Français Langue étrangère) à l'Université de Toulouse le Mirail, dont il est impossible de donner le détail ici, mais qui ont été décrites dans des publications auxquelles nous vous renvoyons. La première approche est une approche théorique du texte dramatique contemporain, dans ses enjeux culturels et esthétiques ; la seconde, une approche pratique, centrée sur la spécificité de la parole théâtrale.

Éléments pour une approche théorique

Aller au théâtre est un premier objectif, réalisable dans le cadre des cours de littérature accordant une place au répertoire théâtral contemporain. Il va de soi que ce dernier, par les thématiques qu'il aborde, permet un regard sur la société de notre époque : par exemple, sur le monde de l'entreprise (Michel Vinaver, Georges Perec), l'histoire, les catastrophes (Mouajdi Mouawad), le couple, et bien d'autres thématiques qui permettent une mise à distance des stéréotypes culturels, particulièrement riche pour des apprenants de français langue étrangère.

Lire le texte de théâtre prend son véritable relief lorsque le lecteur assiste à une mise en scène du texte. Intégrer un répertoire de théâtre contemporain dans le programme de littérature peut s'avérer fructueux quand il est établi en lien avec les programmations des salles en ville. Amener les étudiants au théâtre est fondamental pour les initier aux esthétiques contemporaines et aux notions de base du spectacle vivant (dramaturgie, actions scéniques, objets scéniques, jeu de l'acteur, adresse, rythme, scénographie, espace théâtral) : on peut par exemple leur faire comprendre comment le théâtre de Beckett a posé les bases d'une esthétique contemporaine dans la relation à l'espace théâtral (*Oh les beaux jours*, mise en scène Joël Jouanneau, TNT, 2006), comment Mouajdi Mouawad mêle dans ses pièces intrigue policière et tragédie néo-classique en créant des objets scéniques singuliers (Mouajdi Mouawad, *Forêts*, mise en scène de l'auteur, TNT 2008), comment un texte-combinatoire peut devenir théâtre, en décalant une situation banale, celle de l'employé demandant une augmentation (Georges Perec, *L'Augmentation*, mise en scène Jacques Nichet, TNT 2005), comment le texte-matériau crée son propre espace plastique en repoussant les limites du plateau et en invitant le public à une déambulation (Valère Novarina, *Perdition 3.14*, Théâtre Garonne, 2003). Je ne cite que quelques exemples parmi les nombreuses études que nous avons menées pendant sept ans sur Toulouse et dont le bilan dépasse largement le cadre de cet article.

Écrire du théâtre à l'intérieur d'un cours d'atelier d'écriture relève également de ma pratique en tant qu'enseignante et en tant qu'écrivain. Avec les étudiants du DEFLE, nous travaillons sur le monologue et la parole adressée à partir de textes contemporains (Georges Perec, Daniel Danis). Les axes du travail sont : l'adresse, la relation à l'espace, la relation à l'objet. Un bilan de ce travail a été présenté à l'université d'été de l'AMEF (Association Marocaine des Enseignants de Français) (Parisse, 2010) et exposé à la Novela à Toulouse en octobre 2010.

Enfin, pratiquer le théâtre dans le cadre d'un atelier permet aux étudiants de FLE de s'inscrire dans l'histoire des formes tout en se confrontant à un public. Nous évoquerons deux expériences qui ont donné lieu à une programmation de spectacle vivant.

Éléments pour une approche pratique

Dans le cadre du "Mirail des mots" à Toulouse (2006) et des *Lehrstück* à Montpellier (2008), a été présentée une commande de spectacle réalisé avec les étudiants : sur les campus de Toulouse puis de Montpellier, nous avons présenté *Le Professeur Frœppel*, déambulation commémorative autour d'une figure d'*alter ego* du poète inventé par Jean Tardieu. Le projet se développe autour de trois axes : les croisements théâtre / arts plastiques à travers la visite d'une installation plastique, hommage au laboratoire imaginaire du poète ; la dimension interculturelle, l'espace de déambulation étant construit à partir de nos échanges autour de la thématique des rituels funéraires ; enfin, la valorisation des langues maternelles, liée au thème de la pluralité des langues. Ce travail a été présenté à Tunis lors du colloque international « *Didactique du français par la pratique théâtrale* » (Parisse, 2008).

Plus récemment, un atelier de pratique théâtrale a été ouvert aux étudiants de 4^e année (niveau B2) du DEFLE qui préparent le DEF (Diplôme d'Études Françaises). Le but était d'intégrer les étudiants à un spectacle professionnel de la compagnie Théâtre au Présent en tournée à Toulouse. Il s'agit d'un texte contemporain dont je suis auteure et metteuse en scène qui a été joué au Ring à Toulouse du 21 au 23 mars 2011 : *La matrice I. le temps des musons* (Parisse, 2010). L'atelier s'est déroulé sur vingt heures en présence de trutrices, étudiantes en Master I d'Arts du spectacle : Laura Salvagniac et Claire Grisoul. Les étudiants ont travaillé sur des textes-matériau, de manière à jouer des rôles de guides : ils guidaient le public dans un espace hors-scène, constitué par une installation plastique figurant une sorte de laboratoire des œuvres de tous les temps. Nous dresserons un rapide bilan de cet atelier de pratique : l'échange interculturel, la correction phonétique, la désinhibition, la prise de conscience d'une autre dimension de la langue, sont les apports positifs observés lors de cet apprentissage.

Tout d'abord, ce type de travail permet une confrontation des représentations que chacun se fait du théâtre, à travers sa propre expérience de spectateur - ou d'acteur - dans son pays d'origine. Il est important de mettre les étudiants en position d'acteurs et en même temps de spectateurs, en développant en eux la conscience de l'image scénique. Denis Guénoun insiste sur la nécessité double du théâtre, alliant pratique (scénique) et théorie (spectatrice), point de vue de l'acteur et point de vue du spectateur (Guénoun 1997 : 38). Le but est de parvenir à une initiation à l'esthétique théâtrale contemporaine : par exemple, un théâtre qui ne privilégie pas le personnage au sens traditionnel, mais qui aborde le personnage comme élément fictif d'un discours. L'échange interculturel est renforcé à travers la valorisation des langues maternelles des étudiants venus de Russie, d'Amérique latine et d'Asie : les textes sont dits en français et également traduits dans les langues des natifs, ce qui permet de souligner le pluralisme linguistique et de noter la différence d'attitude du locuteur lorsqu'il dit son texte en français ou dans sa propre langue d'origine.

Il est à remarquer une accélération du phénomène de correction phonétique, lié à l'urgence de la représentation face à un public : nous travaillons sur l'incidence du

mouvement et de la respiration sur le volume, l'articulation, l'intonation, le rythme, traités séparément.

Une désinhibition est constatée : les étudiants apprennent à exister dans l'espace, (même sans parler), à écouter le groupe, à participer à un travail d'équipe. À travers l'acquisition de techniques de base du jeu théâtral, ils apprennent à dominer et à comprendre leurs émotions pour entrer dans l'état paradoxal spécifique au jeu théâtral, ils apprennent à s'adresser sur scène au public et aux autres acteurs, à se déplacer dans l'espace en travaillant sur des situations de déséquilibre, à assumer une situation corporelle, un positionnement dans le groupe, une adresse et une prononciation claire.

Apparaît une prise de conscience d'une autre dimension de la langue, à travers le caractère ludique des mots, considérés dans leur dimension prosodique et phonique. Certains étudiants ont exprimé le sentiment que les textes, la littérature, le patrimoine littéraire créent du liant entre les peuples et les cultures. C'est le cas de Larra Kwang, interviewée par le quotidien *La Dépêche* lors des représentations du spectacle à Toulouse :

Je faisais déjà du théâtre quand j'étais à la fac en Thaïlande. J'écrivais et je mettais en scène. Cette expérience avec Lydie Parisse a été pour moi très enrichissante. J'aime l'approche du théâtre pour m'approprier une langue. Je crois que ça nous aide beaucoup pour apprendre le français. J'ai envie de continuer dans le théâtre, et d'en faire mon métier.

L'enseignement du théâtre s'avère particulièrement fructueux face à des apprenants de français langue étrangère, par la confrontation des différentes cultures, mais aussi par les remédiations de l'oral apportées par les ateliers de pratique. Diverses approches sont possibles, qu'elles touchent au texte, à la pratique de l'écriture, à la pratique corporelle. Les auteurs d'aujourd'hui s'avèrent par ailleurs souvent plus accessibles, et plus à même d'apporter un regard sur le monde contemporain, mais aussi un regard critique sur les mots que nous utilisons, et sur notre relation à la langue en général.

Le répertoire contemporain est hélas souvent mal connu, et cependant, il s'avère fructueux pour défendre une conception du théâtre en lien avec l'hybridation des arts caractéristique de la scène contemporaine. Le texte apparaît en effet comme l'un des éléments parmi d'autres de la représentation, à travers une écriture qui ne s'organise pas nécessairement autour d'un dialogue ou d'une intrigue. Cette mutation est le reflet d'une époque qu'il est intéressant d'aborder dans un contexte pédagogique et didactique, en raison des nouvelles voies qu'elle ouvre, notamment sur le plan de l'échange interculturel.

Chez les dramaturges philologues tels que Valère Novarina, se développe une véritable dramaturgie de la parole qui prend la langue pour thème. Le texte de théâtre met alors en scène une parole "trouée", en posant la question du défaut des langues.

Aborder ces questions avec les étudiants de français langue étrangère permet de concilier une approche théorique et pratique, en leur apportant des éléments décisifs dans l'accélération de leur processus d'apprentissage, au niveau des techniques de prononciation et de diction. Mais l'étude du théâtre contemporain est également pertinent comme vecteur d'un enseignement culturel, car il permet un travail sur les stéréotypes et la question de la pluralité des langues, qui amène penser différemment la relation du sujet aux langues et sa place à l'intérieur d'un groupe plurilingue.

Bibliographie

- Azama, M., 2003. *De Godot à Zucco / Anthologie du théâtre contemporain francophone, de 1950 à 2000* (3 volumes). Paris : Théâtrales / CNDP.
- Beckett, S., 1963. *Oh les beaux jours*. Paris : Minuit.
- Castellucci, R. & C., 2001. *Les Pèlerins de la matière*. Trad. Espinosa, K. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- Danis, D., 1992. *Cendres de cailloux*. Arles : Actes Sud.
- Chouaki, A., 2006. *Une virée*. Paris : Théâtrales.
- Guénoun, D., 1997. *Le théâtre est-il nécessaire ?* Strasbourg : Circé.
- Handke, P., 1987. *L'histoire du crayon*. Trad. Goldschmidt, G.-A. Paris : Gallimard.
- Kacimi, M., 2003. *1962*. Arles : Actes Sud.
- Kane, S., 2000. *4.48 Psychose*. Trad. Pieiller, E. Paris : L'Arche.
- Lagarce, J.-L., 2003. *Derniers remords avant l'oubli*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.
- Lauwers J., 2006. *La chambre d'Isabella*. Arles : Actes Sud.
- Megdiche, S., 2011. « Larra Kwang. La passion du théâtre ». Toulouse : *La Dépêche*.
- Mouawad, M., 2006. *Forêts*. Arles : Actes Sud.
- Parisse, L., 2007. « Parole trouée, langue à trous : du défaut des langues au théâtre. Tardieu, Beckett, Novarina. », *ÉLA* 147. 297-305.
- Parisse, L., 2008. *La parole trouée. Beckett, Tardieu, Novarina*. Caen : Minard Lettres modernes.
- Parisse, L., 2009a. *L'Encercleur*. Montpellier : Entretemps.
- Parisse, L., 2009b. « Tectonique du langage dans le théâtre de la parole : l'exemple de Valère Novarina », *Le texte de théâtre : études linguistiques et sémiologiques*. 283-293.
- Parisse, L., 2010a. *La matrice I. Le temps des musons*. Pézenas : Domens.
- Parisse, L., 2010b. « Pratique de l'écriture et ateliers d'écriture en FLE », *Actes de l'Université d'été de l'AMEF*, en cours de publication.
- Parisse, L., à paraître. « Dispositif Frœppel : dramaturgie d'un spectacle déambulatoire avec des étudiants de français langue étrangère », *Didactique du français par la pratique théâtrale*. Presses universitaires de Savoie.
- Perec, G., 1981. *Théâtre I*. Paris : Hachette.
- Pessoa, F., 1999. *Le Livre de l'intranquillité*. Trad. Laye, F. Paris : Christian Bourgois.
- Pierra, G., 2006. *Le Corps, la voix, le texte. Arts du langage en français langue étrangère*. Paris : L'Harmattan.
- Pierra, G., 2002. *Une esthétique théâtrale en français langue étrangère*. Paris : L'Harmattan.
- Novarina, V., 1989. *Le Théâtre des paroles*. Paris : P.O.L.

Dramaturgies contemporaines de la parole. Perspectives pour le français langue étrangère

Novarina, V., 1999. *Devant la parole*. Paris : P.O.L.

Novarina, V., 2002. « L'homme hors de lui ». *Europe* 880-881. 162-77.

Py, O., 2000. *Épître aux jeunes acteurs pour que la parole soit rendue à la parole*. Arles : Actes Sud.

Regy, C., 2002. *L'état d'incertitude*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.

Regy, C., 2007, *Au-delà des larmes*. Besançon : Les Solitaires intempestifs.

Richter Falk, 2008. *Le Système*. Paris : L'Arche.

Ryngaert, J.-P., 1994. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod.

Sarrazac, J.-P. (dir.), 2001. *Poétique du drame moderne et contemporain*. Louvain-La-Neuve : Études théâtrales.

Tardieu, J., 1978. *Le Professeur Frœppel*. Paris : L'Imaginaire Gallimard.

Vinaver, M., 1973. *La demande d'emploi*. Paris : L'Arche.

Vinaver, M., 1993. *Écritures dramatiques*. Arles : Actes Sud.