

**Le sous-psychodrame de Jean-Luc Lagarce :
une toute nouvelle forme dramatique et discursive
du théâtre contemporain**

DOI 10.46522/S.2021.01.12

Alina KORNIENKO

Université Paris-VIII-Vincennes-Saint-Denis
a.v.kornienko@icloud.com

Abstract: Jean-Luc Lagarce's Sub-Psychodrama: A Whole New Dramatic and Discursive Form of Contemporary Theater

It is exactly by a neologism of a « sub-psychodrama » that the playwright and French director Jean-Luc Lagarce (1957-1995) defined one of his plays. The similarities between psychodramatic practices and Lagarce's dramatic works are obvious. As in the context of psychodramatic practice, Lagarce's characters take on roles and identify with them from a carnal as well as linguistic point of view. The situation in which Lagarce's characters meet is very close to that which is, among others, treated by psychodramatists: the dialogue is not initialized, the individuals are stuck in their reproaches and focus only on their own points of view. Lagarce's characters use the theatricalization, the putting in voice of a dramatic text of one of them in order to launch the speech that awaited this moment of expression. The sub-psychodrama, while being a poetic and dramatic concept of Lagarce, reveals the dialogical malaise in the contemporary society that the sub-psychodrama quotes while highlighting the complex mechanisms of the intersubjective perception as well as the mechanisms of our individual and collective memory. Both reflective self-perception, which goes from oneself to oneself, and transitive perception, which goes from oneself to the other or from the other to oneself - in the context of a speech act. The sub-psychodrama presents itself, therefore, as a dialogical and perceptive field of battle where the spoken word is in search of its answer. The sub-psychodrama invented and developed by Lagarce puts the concept of paper beings - linguistic puppets - at the same level, while promoting the coalition of puppet theater and word drama.

Key words: *Lagarce; contemporary French drama; word drama; psychodrama; sub-psychodrama.*

Le travail sur les nouvelles discursivités du théâtre français contemporain qui ne faisait qu'un sous-chapitre de ma thèse sur l'œuvre complet de Jean-Luc Lagarce et que je continue en tant que recherche large et complète sur toute la dramaturgie française



contemporaine demande une élaboration d'une nouvelle méthodologie, un nouveau système de définition et d'approche scientifique. Lors de l'atelier de recherche sur les nouvelles formes performatives dirigé par Patrice Pavis soigneusement organisé par l'Université des Arts du Târgu Mures, dont j'aimerais chaleureusement remercier les membres et les collègues, Monsieur Pavis a proposé plusieurs pistes d'analyse de la matière et classique, et contemporaine dramatique, et même traduite soit d'une langue à l'autre, soit d'un langage artistique à l'autre. Ces pistes en accord avec les approches de la mise en scène elle-même en tant qu'acte performatif proposées par Monsieur Pavis m'ont renforcée dans mon opinion que la dramaturgie contemporaine est inséparable de sa représentation théâtrale, qu'elle prend sa forme finale justement au moment même d'être jouée, en ce moment précis et unique de la création artistique qui naît de la coalition des genres, des couches et des filières. Car les relations entre l'Art et la Société ont toujours été complexes, surtout en ce qui concerne les questions d'acceptabilité et d'interdépendance. L'Art, par ses diverses pratiques, fabrique et modifie les goûts et les mœurs des êtres humains. Il interroge les valeurs culturelles, nationales et civilisationnelles parfois même d'une manière involontaire d'où la question d'acceptabilité du public qui manifeste une réaction commune et générale aux réflexions produites. Le théâtre a toujours été un des genres artistiques les plus dynamiques dans son reflet des idées et des tendances les plus innovatrices de son temps. Il influence l'opinion publique de son époque d'une manière beaucoup plus affirmée et démonstrative que les autres genres littéraires ainsi que d'autres filières d'art visuel. C'est la raison pour laquelle le théâtre, dès le XX^e siècle devient un vrai endroit de révolution et ne cesse d'expérimenter ses propres limites et ses propres valeurs. Ce même XX^e siècle introduit la tendance à détacher la représentation théâtrale du texte dramatique. Il détourne le théâtre de tout ce qui est en dehors du communément acceptable en mettant en scène la dramaturgie symboliste qui n'est qu'une des multiples incarnations du « *théâtre du langage* »

Ce genre de texte dramatique et de représentation théâtrale consiste à transposer la vérité et la réalité langagière de son époque, en privant les personnages d'une psychologisation quelconque, conformément au théâtre symboliste : le *théâtre du langage* – notion qu'on propose d'employer pour une telle dramaturgie en général. Cette dramaturgie met en scène des marionnettes, des ombres, des voix humaines qui proposent au lecteur-spectateur une expérience langagière unique dans son genre. Cette expérience favorise l'identification et l'appropriation des thèmes par et grâce à la parole. Le *théâtre du langage* crée un événement dramatique, artistique et littéraire unique dans son abstraction visuelle entourée d'une précision poétique et langagière extrême. Les nouvelles fonctions d'une telle dramaturgie consistaient donc à toujours d'interroger la normalité de la parole et de jouer avec la certitude et l'incertitude de dire et du dit, en se servant du langage pour faire entendre l'inaudible et faire voir l'invisible. Elle mettait en scène pour la première fois les scènes du « tragique quotidien » (Maeterlinck 1908) qui montre ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Ce *théâtre du langage* met, par conséquent, en scène un *logogramme* – la tragédie contemporaine discursive de non-écoute et



non-entente ainsi que du dialogue complètement déconstruit. Au sein de ce *logodrame*, la *catharsis* a lieu « en dehors » de l'action dramatique, dans le fait même que la parole juste ne sera jamais ni trouvée, ni lancée.

Cette forme vaste et complexe qui est le *théâtre du langage* suit les mutations langagières, dialogales et stylistiques du dialogue humain. Tout en étant un vrai reflet poétique et une vraie imitation artistique du discours humain, le *théâtre du langage* met en scène des nouvelles discursivités dramatiques. Ce sont exactement ces nouvelles discursivités dramatiques qui incarnent les mœurs, les habitudes et les traits communicatifs particuliers des nouvelles humanités. Et c'est notamment au dans le *théâtre du langage* que je vois, suite à des réflexions de Monsieur Pavis sur la traduction des textes dramatique dans le processus de la création théâtrale et le rôle du traducteur, la plus grande nécessité de transcription de la poétique du dramaturge, du rythme unique de ses œuvres dans une autre langue. Car c'est cette poétique qui fait naître non seulement l'image linguistique de la société contemporaine, mais également cette interaction, ce dialogue entre le spectateur et la pièce avec sa représentation scénique.

Toute la discussion lors de l'atelier, en même temps théorique, méthodologique et pratique, enrichie d'exemples des données par les participants, m'ont donné m'a offert une vision beaucoup plus large et pluridisciplinaire véritablement plurilatérale sur le du concept de *sous-psychodrame* en tant que nouvelle forme et discursive et poétique, et constructive artistique de la dramaturgie française contemporaine.

Le « psychodrame » est une méthode psychothérapeutique qui utilise la représentation théâtrale et aide à révéler les préoccupations et les problématiques intérieures du patient au moyen de l'improvisation scénique (Moreno 1975, 23). Il existe quatre types différents de psychodrames : « classique de Moreno », « analytique individuel », « analytique familial » et « analytique de groupe ». Cette méthode humaniste de psychothérapie représente la forme initiatique du théâtre thérapeutique. Le psychodrame en tant que forme de thérapie a été créé au début des années 1930 par un psychiatre, sociologue et philosophe viennois, Jacob Levy Moreno (1889-1974). Contrairement à Sigmund Freud, Moreno privilégiait une ambiance typique pour le patient ainsi que la reconstitution complète de tout ce qui s'est passé en se servant de l'action en complément de la parole.

Le psychodrame met en action, c'est-à-dire en scène, la situation réelle dans toute sa complexité. La théorie de Moreno du « théâtre impromptu » est une théorie d'interaction biosociale. Elle comprend l'individu comme un « être relationnel, dont la spontanéité et la créativité sont les piliers qui lui permettent d'actualiser ses interactions et les rôles intériorisés qu'il utilise » (Pio-Abreu et Villares-Oliveira 2007). La dramatisation permet, par conséquent, d'élucider et de traiter les processus psychiques inaccessibles autrement que dans le cadre d'une cure médicale. Une analyse psychodramatique place au centre de son investigation des implications affectives, relationnelles et transférentielles afin de mieux comprendre les répétitions et les raisons conflictuelles inconscientes de l'individu.



La pratique du psychodrame est très proche de la pratique théâtrale : les patients sont mis en scène et sont invités à une « catharsis » de leurs émotions en jouant des rôles improvisés devant les spectateurs. La seule différence entre le psychodrame et une véritable représentation théâtrale est le fait que les spectateurs sont les proches des patients pour afin de créer une ambiance confortable et encourager la révélation de ceux qui sont sur scène. La pratique psychodramatique sert, par conséquent, à changer le rôle habituel dans lequel le patient est enfermé dans sa vie quotidienne et à retrouver par la suite ses ressources créatives pour s'en servir dans la vie et dans les relations avec ceux qui l'entourent. Le psychodrame en tant que méthode travaille la visualisation en liaison avec la sonorisation des situations vécues par l'individu.

C'est exactement par le néologisme d'un « sous-psychodrame » que, le 1^{er} août 1985 dans un des cahiers qui deviendront ensuite le Journal, Jean-Luc Lagarce a défini sa future pièce *Histoire d'amour (Derniers chapitres)* écrite en 1990 :

Ce que je devrais faire encore, c'est le troisième volet de *Histoire d'amour, De Saxe*. Même si ça va droit au « sous-psychodrame » – c'est cela qui me retient le plus – ce serait bien. Les trois personnages, lâches les uns par les autres. Cela s'appellerait *Derniers chapitres*.

Lagarce 2007, 152

Les ressemblances entre les pratiques psychodramatiques et les œuvres dramatiques de Lagarce sont évidentes. Comme dans le cadre de la pratique psychodramatique, les personnages de l'*Histoire d'amour (Derniers chapitres)* prennent des rôles et s'y identifient d'un point de vue charnel autant que linguistique. Cette auto-identification se déroule à l'aide de la parole. Les personnages de la fiction dramatique s'accommodent progressivement aux styles expressifs qui leur sont proposés :

Le Premier Homme. - Une nuit.
Une nuit, lui, le Premier Homme.
(C'est l'histoire de deux hommes et une femme.) Lui, le Premier Homme.
La Femme. - Toi.
Le Premier Homme. - Exact. Moi.
Le Premier Homme, lui, moi – ne commence pas à m'embrouiller – le Premier Homme quitte sa maison, il quitte le lit où il dormait,
il les laisse loin derrière lui.
L'abandonne. (L'idée.) [...]

Lagarce 1999, 289

Nous voyons clairement cette hésitation de ceux qui prononcent les répliques. Au niveau grammatical les locuteurs sont renvoyés de la première à la troisième personne du singulier ayant encore des difficultés, au début de l'action dramatique, à s'approprier la parole qui leur est donnée. S'approprier la parole proposée, la développer et aider à sa progression signifie pour les membres de la fiction dramatique de Jean-Luc Lagarce une légitimation devant ses interlocuteurs. La situation dans laquelle se retrouvent les



personnages de Lagarce est très proche de celle qui est, entre autres, traitée par les psychodramatistes. Le dialogue ne s'initialise pas, les individus sont bloqués dans leurs reproches et ne se focalisent que sur leurs propres points de vue. Pour pouvoir commencer à se parler, il leur faut se distancier un peu par rapport à la situation et à leurs interlocuteurs. Les personnages de Lagarce se servent de la théâtralisation, de la mise en voix d'un texte dramatique d'un d'entre eux afin de lancer la parole qui attendait ce moment d'expression.

Contrairement au psychodrame ou aux pratiques théâtrales inspirées de cette méthode psychanalytique, les fictions dramatiques de Lagarce n'appartiennent pas au champ d'improvisation. Elles sont des textes scrupuleusement travaillés qui mettent en scène une invention dramatique, littéraire et artistique. Le dramaturge a travaillé son langage qui semble être très simple afin de mettre en place un réalisme langagier total et impeccable. Ses pièces ressemblent aux films documentaires dont le sujet et l'objet principal sont le langage humain de tous les jours. Comme nous l'avons déjà mentionné, les œuvres dramatiques de Lagarce sont absolument privées de la psychologisation quelconque ce qui exclut le côté psychiatrique de sa production écrite ainsi que de sa fiction théâtrale. L'analyse et la réflexion philosophique et sociale que ces œuvres mettent en scène sont centrées autour du langage et de son pouvoir dans la vie humaine. De là provient la troisième singularité cruciale. La pratique dramatique et littéraire de Lagarce est fondée sur la parole. Dans son théâtre il n'y a que le langage qui existe véritablement, il n'y a pas d'action au sens classique du terme, mais seulement l'acte de parole. Cela veut dire que, contrairement au psychodrame et au « *Playback Theater* », sa création dramatique ne travaille pas la visualisation du conflit ou la malédiction communicative propre à notre époque, mais sa transcription et sa sonorisation. On peut également supposer que ce préfixe « sous » est pris par Lagarce dans son sens de « inférieur » : la pièce qu'il décrit ainsi est inférieure en grandeur et en qualité à la création dramatique (la dramaturgie même comme genre) en générale et à sa propre création dramatique en particulier. Cette auto-ironie de l'auteur par rapport à sa création littéraire n'est en réalité qu'une surface car le préfixe signifie dans ce cas-là une infériorité de la pièce comme genre et comme production artistique et littéraire par rapport à la pratique psychanalytique comme il n'a qu'une psychologisation du langage au sein de l'univers dramatique de Jean-Luc Lagarce. Le drame mis en scène par Lagarce est celui du langage et pas des destins humains concrets comme c'est le cas d'un psychodrame ou de nombreux autres courants dramatiques et littéraires. On peut également justifier le préfixe « sous » qui forme ce néologisme par le fait que les pièces de Lagarce présentent beaucoup plus le paradigme conversationnel que psychanalytique. Son théâtre est, sans doute, un mélange harmonieux des plans sociaux et individuels. Il est un ressort du théâtre psychologique, mais reste avant tout le théâtre du langage. Par conséquent, le préfixe en question indique que la création littéraire de Lagarce est un psychodrame littéraire qui met en scène une littérisation d'une pratique psychanalytique de Moreno et ses différents et multiples adeptes. La nuance d'infériorité pourrait désigner ainsi le fait que ce théâtre joue, contrairement au



psychodrame, une invention poétique et pas les vraies tragédies des destins humains. Il faut également dire que le *sous-psychodrame* fonctionne, d'une manière dramatique et poétique constructive, comme le *sous-discours* de Nathalie Sarraute ce qui veut dire que Lagarce met en scène un psychodrame sur le psychodrame. Ce « sous-discours » (Sarraute 1957) en question se compose de deux notions : celle du « tropisme » et celle d'une « sous-conversation ». Le *tropisme* inventé par Sarraute est un indicible malaise, un flou de sensations et de perceptions confuses ressenties par les acteurs d'un échange langagier lorsqu'ils profèrent certains types d'énoncé. La *sous-conversation* est, par conséquent, un ensemble de ces phénomènes sensibles et fluctuants générés par les dialogues. Ce qui crée le *tropisme*, le malaise de la *sous-conversation*, c'est souvent soit l'énoncé lui-même, soit son intonation. Au sein de la dramaturgie de Sarraute, le *tropisme* devient la matière même du drame ce qui fait de son théâtre un « logo-drame » (Rykner 1988, 12). Car la *sous-conversation* se construit comme si le locuteur n'était pas assez présent à son énonciation. Ce *logo-drame* est également au centre de la création dramatique de Lagarce qui suit d'un point de vue philosophique constructif la logique dramatique d'Anton Tchekhov : « Les gens ne font que dîner et cependant leur bonheur se naît et leurs destins se détruisent » (Tchekhov 1904, 521). Au cœur de sa dramaturgie, Lagarce place un discours très simple et très banal de tous les jours derrière lequel se cache un drame social de l'incompréhension et de la surdité ainsi qu'un drame du langage en train de se chercher, se construire et se déconstruire. Lagarce a donc construit son *sous-psychodrame* sur des principes proches de ceux qu'a introduites Sarraute par sa *sous-conversation*. Ses personnages ne font que prononcer la parole qui leur est attribuée, ce qui est encore renforcé par la double théâtralisation, cette mise en abyme incitée par la lecture d'une pièce au sein de *l'Histoire d'amour (Derniers chapitres)*. Il existe une différence cruciale entre la *sous-conversation* et le *sous-psychodrame* : si le modèle poétique et de la communication propre à Sarraute se construit autour de l'inconscient, toute parole prononcée par les membres de la fiction dramatique de Lagarce est préconsciente. Car les personnages de Lagarce sont, comme nous l'avons constaté auparavant, des marionnettes qui ne font qu'incarner d'une manière charnelle la parole choisie scrupuleusement par l'auteur et la sonorisent. Toute recherche de la parole juste donne lieu à des formes impropres à l'usage français et fait sortir le langage du sillon. Le langage qui est au centre de la création dramatique et littéraire en question se lib re, se teste et permet à l'auteur de démontrer sa folie ainsi que la folie du discours humain. Cette folie de rectification, d'autocorrection faite par l'auteur ainsi que par le langage lui-même renvoie le lecteur/spectateur au fait que la société impose des règles d'expression verbale, de réception communicative et de comportement. Les personnages de Lagarce, tout en reflétant et incarnant la poétique de l'époque contemporaine, sont assujettis à ces règles mentionnées. L'auteur souligne, grâce à ses personnages, la relativité et la fausseté des règles en question. Ce ne sont pas les personnages eux-mêmes mais bien la société qui parle sur scène car elle est présente dans les œuvres dramatiques de Lagarce au titre d'une citation. Le *sous-psychodrame* devient, conformément à la pratique psychodramatique, une expérience du délire qui



est, contrairement à cette même pratique psychanalytique, celle du langage en tant que condition primordiale et innée de toute existence humaine. La structure *sous-psychodramatique*, comme celle de la *sous-conversation* de Sarraute, met en question la propriété de la structure dialogique de l'énonciation par le fait que le « je » est toujours en position de transcendance par rapport au « tu » selon Emile Benveniste. Cela veut dire que toute énonciation au sein d'une structure dialogale entraîne l'assomption d'une axiologie interpersonnelle où le « tu » n'existe qu'au service du « je ». Le *sous-psychodrame*, tout en étant un concept poétique et dramatique de Lagarce, révèle les malaises dialogaux dans la société contemporaine. Il les cite tout en mettant en relief les mécanismes complexes de la perception intersubjective – à la fois la perception identitaire réflexive, qui va de soi à soi, et la perception transitive, qui va de soi à l'autre ou de l'autre à soi - dans le cadre d'un acte de parole. Au sein d'un *sous-psychodrame*, ce drame du langage se pose donc au centre en installant autour de lui un champ de présence d'où, entre autres, proviennent la surdité et l'incapacité ou la non-volonté d'entendre et de comprendre son interlocuteur, exposées par Lagarce dans son théâtre. Le *sous-psychodrame* se présente, par conséquent, comme un champ de bataille dialogique et perceptive où la parole lancée est en quête de réponse. Le *sous-psychodrame* inventé et élaboré par Lagarce devient dans cette perspective le lieu où s'accomplit l'articulation entre le sujet empirique et le sujet de l'écriture. La pratique psychodramatique devient sous la plume du dramaturge le croisement conflictuel et irréductible de la vie humaine et de l'œuvre littéraire. Car la société contemporaine avec tous ses membres ne peut pas être absente de ce théâtre, elle y existe au titre de la citation. Tout en montant en avant-scène la parole libre, vivante, Lagarce démontre l'étrangeté de la société contemporaine par sa poétique de retour, d'inconsistance, des non-dits et de logorrhée. C'est l'étrangeté de son écriture qui rend compte de la poétique particulière de son époque ainsi que de son inconsistance communicative. Lagarce psychologise donc, d'une certaine manière, la temporalité poétique qu'il met en œuvre. Il psychologise le langage que parlent ses contemporains sans jamais psychologiser ses personnages dramatiques car il existe une distinction forte entre la psychologie et la littérature même si le théâtre psychologique et le théâtre mental pourraient être des ressorts d'un *sous-psychodrame* en question.

Il est également indispensable de repérer pourquoi le *sous-psychodrame* peut être un modèle de fonctionnement au sein de théâtre du langage de Jean-Luc Lagarce. Ce théâtre, tout en s'appuyant principalement sur la parole comme son seul moteur démontre la théâtralité, la facticité des relations humaines ainsi que de la vie ordinaire de tous les jours. Les relations humaines, pour leur part, sont du ressort du drame dans le sens où le *drama* signifie « théâtre ». Pour étudier ces relations, il est nécessaire de mettre les relations typiques pour la société contemporaine sur scène, c'est-à-dire, de les inscrire dans le paradigme théâtral. Dans ces relations il y a toujours un lieu pour le psychème qui fonctionne comme un drame. Le théâtre du langage devient, par conséquent et conformément à la pratique psychodramatique, une expérience existentielle et langagière à la fois. Par une telle désignation de son *Histoire d'amour*



(*Derniers chapitres*), Lagarce postule donc par son œuvre dramatique que nous vivons tous une pièce de théâtre en train de se jouer.

Nous pouvons, par conséquent, postuler que le « sous-psychodrame » est un concept dramatique et littéraire inventé et élaboré par Jean-Luc Lagarce dans le cadre de sa création. D'un point de vue constructif, le « sous-psychodrame » est une fiction dramatique qui met en scène une tentative communicative et langagière de revivre le passé en se souvenant et en lançant l'acte de parole. Cette tentative est pourtant dès le début de la fiction destinée à un échec ce qui démontre, entre autres, une des caractéristiques principales de la société contemporaine qui est celle de l'inconsistance communicative. Le « sous-psychodrame » fait également sortir au premier plan de l'action dramatique la poétique de l'époque qui est celle d'une malédiction relationnelle langagière entre les interlocuteurs. Le « sous-psychodrame » est donc une nouvelle tragédie de la communication « en faillite » dans tout son triomphe. Le « sous-psychodrame » de Jean-Luc Lagarce se focalise, contrairement au psychodrame, au « *Playback Theater* » ou au « Théâtre Forum », sur la parole elle-même. La parole revient sans cesse, la parole cherche son sujet et son objet, la parole est hors des plans du présent, du passé ou du futur. Ce « sous- psychodrame » mis en scène par Lagarce explore et regarde de très près la parole en train de se chercher, de choisir sa meilleure signification, sa plus belle sonorité, sa forme la plus correcte ainsi que son rapport le plus adéquat avec la multitude d'autres paroles prononcées et écrites. Le « sous-psychodrame » atteste en tant que concept poétique et constructif de la création dramatique de Jean-Luc Lagarce le statut singulier du langage au sein de ses œuvres. Il valorise encore plus l'objet de toutes ses recherches artistiques qui est la parole ordinaire dans toutes ses formes et ses états.

BIBLIOGRAPHIE

- FREUD, Sigmund, 2013. *L'Inconscient*. Paris : Payot & Rivages.
- HOLMES, Dr. Paul, 2005. *Psychodrama Since Moreno : Innovations in Theory and Practice*. Abingdon : Routledge.
- LAGARCE, Jean-Luc, 1999. *Théâtre complet (III)*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- LAGARCE, Jean-Luc, 2007. *Journal 1977-1990*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- LAGARCE, Jean-Luc, 2014. *Mes projets de mises en scène*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- MAETERLINCK, Maurice, 1908. *Le Trésor des Humbles*. Paris : Société du Mercure de France.
- MAINGUENEAU, Dominique, 2017. *Discours et analyse du discours*. Paris : Armand Colin.



Alina Kornienko

- MARINEAU, René, 2013. *Jacob Levy Moreno 1889-1974*. Coédition en ligne. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- MORENO, Jacob Levy, 1975. *Psychothérapie de groupe et psychodrame*. Paris : Retz-C.E.P.L.
- MORENO, Jacob Levy, 1986. *Théâtre de la spontanéité*. Paris : Desclée de Brouwer.
- PAVIS Patrice, 2011. *Le Théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin.
- PIO-ABREU, Jose Luis et VILLARES-OLIVEIRA Christina, 2007. "How Does Psychodrama Work?" in B. Clark, J. Burmeister, and M. Maciel, *Psychodrama: Advances in Theory and Practice*. Abingdon : Taylor and Frances.
- SARRAUTE, Nathalie, 1957. *Tropismes*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- RYKNER, Arnaud, 1988. *Théâtres du Nouveau Roman (Sarraute, Pinget, Duras)*. Paris : J. Corti.
- TCHEKHOV, Anton. 1904. *Teatr i iskusstvo*, numéro 28.