Suicide in Bb : le policier revisité par Sam Shepard

Caroline SCHLENKER
(INP Grenoble)

Il est indéniable que Shepard a eu un immense impact sur le théâtre contemporain : nombre d'articles et de livres ont été écrits à son sujet et le sont toujours, et ses pièces ont été produites des centaines de fois aux États-Unis et, dans une moindre mesure, à l'étranger. Les textes de Shepard sont aussi souvent utilisés comme support pour la formation des comédiens aux États-Unis. Cependant, il faut reconnaître également que par rapport à d'autres auteurs américains majeurs, les études sur Shepard ne sont pas en quantité comparable aux études sur O'Neill ou Williams. De même, bien que les pièces soient souvent mises en scène aux États-Unis, on peine à trouver des productions à l'étranger et notamment en France : toutes les pièces ne sont d'ailleurs pas traduites. Alors qu'est-ce qui fait que Shepard se démarque d'autres auteurs ? Shepard propose sa vision de ce petit plus qui rend un artiste unique dans sa pratique, dans une lettre qu'il adresse à son beau-père Johnny Dark :

> I remember an interview I saw on film once of Charlie Parker and they asked him what he thought set him apart from all other tenor sax men. His reply was stunningly simple- 'The octave, man. Just the octave' (Shepard to Dark : Box 1, Folder 8)[1]

Ce qui fait que Shepard écrit comme il écrit, ce qui fait qu'il trouve une véritable résonnance chez son public et dans le monde du spectacle dans son ensemble, revient un peu à ce secret de création que remarque Wayne Lawson à propos de la sortie de *Fool for Love* à New York :

> To paraphrase Abraham Lincoln on General Grant: If Sam Shepard drinks, we should find out what and dispense a case of it to every writer in America. Whatever the secret of creation is, this cowboy-aristocrat carries it to his bones. Suigeneris, a screenwriter, poet, composer and actor as well as a playwright, Shepard makes everyone else look pale, and at forty he has hit

> the stride, in a run of finished masterpieces that combine the formality of the sonnet and the ferocity of the rodeo.[2] (Lawson : 119)

Ce mystère est difficilement dicible pour les critiques, qui s'attardent à trouver les origines de l'écriture dans sa biographie (le « cowboy aristocrat », l'écrivain de cinéma, le poète, le compositeur, le comédien). Les critiques se concentrent souvent sur le texte et principalement sur les sonorités des répliques. Les analyses critiques universitaires des textes de Shepard peinent à identifier la particularité de son écriture qui lui valut et lui vaut toujours une popularité sans faille outre Atlantique.

Mais d'après la plupart des critiques, le sujet des pièces reste élusif. Michael Smith, qui découvre Shepard en 1963, remarque à ce sujet :

> Il est toujours difficile de dire quel est, au juste, le sujet des pièces de Sam-mais elles sont immanquablement vivantes. (Lefevre : 6) [3]

Le metteur en scène Jacques Levy, qui a dirigé une production de *La Turista*[4], remarque également que Shepard ne cherche pas à communiquer un sens à son public : « Sam est plus intéressé à faire quelque chose au public qu'à lui dire quelque chose » (Lefevre : 6)[5].

Loin de vouloir élucider son œuvre, Shepard, si l'on en croit Bonnie Marranca, souhaite disparaître dans celle-ci. Il ne souhaite laisser aux critiques et aux spectateurs qu'une trace de ses intentions :

> In the relationship of artist and audience the private I devises strategies to evade the public eye. Like the jazz saxophonist Niles who commits suicide in *Bb*- the 'key' to the mysterious overture- Shepard wants to disappear into the text, and to leave behind for the critic/detective only his outline. Behind this emotional gesture is the radical ideal of the authorless work and the denial of the Author as myth. (Marranca : 13)

Comme chaque lecteur ou spectateur de l'œuvre de Shepard est un détective en quête de sens, rien de plus normal que Shepard s'essaye au genre policier avec *Suicide in Bb* (1976) au début de sa résidence au *Magic Theatre* de San Francisco. Contrairement aux autres pièces écrites cette même année, *Suicide in Bb: A Mysterious Overture* ne fut pas jouée au *Magic*. *Suicide* fut jouée le 15 octobre 1976 au *Yale Reper-*

tory Theatre à New Haven, puis reprise trois ans plus tard à l'*Impossible Ragtime Theatre* de New York. Cette pièce se situe pour Shepard dans un temps d'expérimentation du texte sur scène, de réflexion sur le lien entre texte et réalisation scénique et de création par le biais d'ateliers d'improvisation. Shepard y travaillera la musique jazz dans la performance en collaboration étroite avec le musicien Max Roach et le metteur en scène Robert Woodruff. Il y proposera sa vision très personnelle du genre policier, genre qui fut en premier lieu imaginé, si l'on en croit Yves Reuter (Reuter : 2017), aux États-Unis avec Edgar Allan Poe et qui prit bien des formes depuis ces débuts. Shepard emprunte au genre son goût pour le mystère, le secret, l'être et le paraître, le jeu entre auteur et spectateur, les bas-fonds de la société américaine, pour le parodier en y ajoutant son goût pour la performance physique, verbale et sonore.

Dans *Suicide in Bb*, deux détectives cherchent à comprendre les circonstances de la mort de Niles. Spectateurs et personnages n'arrivent à donner ni queue ni tête à l'énigme, qui semble s'obscurcir au fur et à mesure que personnages et musiciens tentent de la résoudre à l'aide d'improvisations verbales, gestuelles ou musicales sur scène. Ce caractère insaisissable de l'énigme se retrouve donc dans la forme même de la pièce *Suicide*, comme le formule Robert Woodruff:

> [T]he plays are almost assaultive, without being hostile, and they're full of holes and contradictions that you just can't fill in… When an audience leaves one of Sam's plays they're probably really confused. They've just had several hundred images thrown at them- flash, flash, flash! – and they can't synthesize it all. (Bottoms : 3)

L'expérience de l'action de cette pièce se déroule sur le mode d'impressions successives, sans possibilité d'intellectualisation ou d'analyse. La tendance naturelle qu'ont les spectateurs à synthétiser leur réception, à expliquer le sens des actions, se trouve donc déroutée. Tout cela est intentionnel selon Bonnie Marranca :

> The plays mitigate against the ideal of conceiving work as a totality, on a unified scale, offering instead only a sampling of feelings and events that have to be experienced in segments. (Marranca : 23)

A travers ces segments disparates et improvisés par les acteurs et musiciens, *Suicide* propose une forme nouvelle pour le genre policier sur la scène américaine.

Dès le début de la pièce *Suicide in Bb* la scène présente un univers théâtral qui mêle deux genres : le policier et le *musical*. Un piano prend la place centrale, et un homme entre, visage caché, qui apparaît au spectateur comme une image de film noir, pour se cacher dos au public derrière son piano. La lumière s'estompe après ce premier indice, puis on entend un coup de pistolet énigmatique qui retentit dans le noir. Très vite cependant, cette image cliché du policier ou du film noir est parodiée : accompagnés d'instruments qui rythment leur action sur scène, les personnages jouent et rejouent la scène du crime, s'interrogent sur l'identité des protagonistes et brouillent les pistes. La musique vient livrer un spectacle décalé qui se superpose aux éléments de narration du policier sur scène : le crime, les détectives, les témoins, et les indices.

En effet, dans *Suicide in Bb (SB)*, la présence spectrale de la musique du groupe de Niles plane énigmatiquement sur scène. Pendant leur enquête, les détectives sont sans cesse accompagnés de musique. Les répliques et accompagnements musicaux se répondent, se superposent et parfois se complètent comme dans un ensemble de jazz. Les répliques annoncent parfois la musique : « Let's start over », ou bien la musique accompagne les mouvements : « [...] *the two detectives, enter from right accompanied by music* » (*SB* : 193). Parfois, la musique accompagne les répliques : « *PIANO player begins to play, accompanying LOUIS as he speaks* » (*SB* : 196). La musique prend part à l'action sous plusieurs formes. Dans les mises en scène de Shepard que nous avons visionnées, les instruments remplacent souvent les corps sur scène (le moment le plus éloquent reste sans doute quand la basse couchée sur le sol représentait le corps de Niles dans la mise en scène de Robert Woodruff de *Suicide in Bb*[6]) et ne produisent d'ailleurs pas toujours de son. Bien que très explicitement dirigés dans leurs gestes et leur jeu par les didascalies, les musiciens sont invités parfois à prendre quelques libertés quant aux moments de leurs interventions dans l'action de la pièce : « at random intervals » (*SB* : 205). Ces sections de « free jazz »

laissent libre cours à l'improvisation le soir du spectacle. Avec cette musique qui structure action et répliques, la pièce *Suicide* se joue du genre policier : le policier devient un jeu à la fois musical et gestuel, qui invente ses propres règles et déroute le spectateur.

Dans cet univers théâtral mêlant le genre policier au *musical*, les personnages ont eux aussi une spécificité. Dans *Suicide*, comme dans d'autres récits du genre policier, les personnages ne semblent se définir que par les rôles qu'ils occupent. Comme le remarque Reuter (Reuter : 54), dans le roman policier, « Il s'agit plus d'un système de *rôles*, de pions au service d'une machinerie narrative et herméneutique ».

Pour compliquer la fonction de ses personnages, ils ne sont pas ce qu'ils semblent être. Ils ne sont donc pas fiables en tant que relais de la narration. Ce sont des imposteurs :

> You check the face, the hands, the eyes, the turns in the mouth. You look for any sign that might give him away to you as an imposter. A man in disguise. (*SB* : 220)

Au-delà de cette fonction conventionnelle du personnage du policier, imposteurs et « rôles » du canon, *Suicide in Bb* s'inscrit également dans une nouvelle phase d'expérimentation de Shepard autour du personnage. Dans sa « note aux acteurs » (« Note for Actors ») d'une pièce écrite la même année, *Angel City* (1976), Shepard propose à ses comédiens la définition suivante des rôles de la pièce :

> The term "character" should be thought of in a different way when working on this play. Instead of the idea of a "whole character" with logical motives behind his behavior which the actor submerges himself into, he should consider instead a fractured whole with bits and pieces of characters flying off a central theme. In other words, more in terms of collage construction or jazz improvisation. [The actor is] mixing many underlying elements and connecting them through his intuition and senses to make a kind of music or painting in space. (*Angel City* : 62)

Dans une pièce policière traditionnelle, ce sont les personnages qui peuvent nous expliquer ce qui se passe, ce qui s'est passé, à travers les interrogatoires et les hypothèses formulées sur scène- ils occupent une fonction formelle qui n'est pas constante ni stable au long de la

pièce. Les personnages n'ont pas qu'un rôle de relais de narration: ils s'identifient également à travers les actions qu'ils performent sur scène. Pour arriver à comprendre les personnages de *Suicide*, il faudra donc tenter de reconstruire les éléments qui les caractérisent.

Pablo et Louis sont des détectives : preuve en est, dès le début de la pièce, ils sont en costume de détectives, long imperméable pour Pablo et chapeau de détective pour Louis, et vont chercher leur attaché-case. De même, dès leur entrée sur scène, les deux détectives « jouent » un duo : par la gestuelle inscrite dans les didascalies, ils performent les rôles du mort et du meurtrier : « LOUIS *is playing dead and being dragged across the floor by his heels by* PABLO » (*SB* : 193). Plus loin, Louis joue même le moment de la mort de Niles, le mort qui fait l'objet de leur enquête : « He pretends to be shot by a silent bullet and tries to fall into the shape of the outline » (*SB* : 194). Mais Pablo et Louis ne s'arrêtent pas à cette première mise en jeu de la scène du crime : ils rejouent à nombreuses reprises la scène de la mort de Niles à travers des mimiques absurdes et décalées qu'ils ne semblent pas vraiment maîtriser. Louis sera Niles et Pablo l'hypothétique meurtrier. Pendant que Louis élabore une hypothèse quant aux raisons du crime de Niles, Pablo a un poignard dans la main et avance comme s'il allait tuer Louis. Suite à cette action qu'il interrompt de justesse, il déclare : « PABLO : I can't do it. LOUIS : You're not supposed to do it. If you did it, I'd be dead » (*SB* : 200). Louis rappelle donc par cette réplique au conditionnel qu'ils ne sont pas les véritables protagonistes du crime : il ne s'agit que d'un jeu, donc il ne peut pas vraiment mourir. Louis joue une nouvelle fois « le mort » alors qu'il se défend contre lui-même, comme pour rejouer le suicide possible de Niles (*SB* : 203, 204).

Pablo interrompt cette séquence de gestes qui suggèrent à chaque fois la mort de Niles avec cette phrase : « We're through with simulating events now. Now we've got some real evidence » (*SB* : 204). Cependant, on retrouve Louis plus loin qui reprend son envie de suicide :

> LAUREEN: (*as she bows the bass, to PABLO*) Your partner is reaching for the knife. (…) What's he killing himself for anyway? An audience? There isn't any audience. Tell him there isn't any audience. Tell him that. » (*SB* : 206)

Selon Laureen, comme Niles, Louis aurait donc envie de mettre fin à ses jours à cause d'un public qui ne lui serait pas favorable. Cependant, Louis tente de rétablir sa véritable identité quand il rétorque à Petrone : « PETRONE: (*to himself*) We need another martyr with a hole in the head. LOUIS: I'M NO MARTYR ! I'M A DETECTIVE » (*SB* : 229).

Plus loin dans la pièce, la situation se retourne bel et bien. Les détectives seront bien à leur tour les victimes: Paulette tirera avec un pistolet sur Pablo qui s'effondrera sur le tracé du corps. Louis recevra une flèche dans le dos. Comme Niles, ils ne semblent jamais mourir. Cette confusion sur les rôles du mort et des détectives culmine au moment même de l'arrestation :

> PABLO and LOUIS arrive simultaneously on either side of NILES and snap handcuffs on both of his wrists. The other half of each pair of handcuffs is locked onto their own wrists so that all three are locked to each other. (*SB* : 229)

Attachés les uns aux autres, les trois personnages semblent donc être coupables, victimes et détectives à égalité au dénouement de la pièce. A travers leurs performances sur scène, leurs rôles semblent difficiles à dissocier.

Le genre policier s'articule entre l'être et le paraître. Cependant, les personnages ne sont pas d'accord entre eux sur le caractère secret de l'enquête, si bien que Pablo sort de ses gonds :

> PABLO: Oh, yeah? Not confidential, huh? Who the hell called up in the middle of the goddam night, worried sick, and wanted to know if these papers were under lock and key? The governor! […] Not confidential my ass. They're Super-Confidential! They're so confidential they're even classified [..] (*SB* : 198)

Pourtant, dans *Suicide*, peu de choses sur scène sont ce qu'elles semblent être. Petrone entre sur scène avec un saxophone alto, souffle dedans et à la place du bruit de l'instrument, on entend le cri d'une femme : « It should be delivered like a musical note but definitely be a scream » (*SB* : 200). Plus tard, le même instrument produit les bruits de l'impact des doigts sur les touches : « No sound comes from the sax

except the rhythmic tapping of the keys » (*SB* : 202). Les personnages des musiciens sont eux aussi des imposteurs sur scène. Pablo accuse plus loin :

> PABLO: You claim to be one of Niles' musicians. I haven't heard a sound come out of your horn yet.
> PETRONE: You haven't?
> PABLO: No, I haven't.
> PETRONE: Well, it takes a while to attune your ears to the frequency we're playing in. […] It's also an attempt for visual music. (*SB* : 204)

Dans cette pièce, même le mort semble jouer un autre rôle. D'abord, où est le cadavre ? Si on en croit Lord Paner Leroy : « Un (…) policier sans cadavre, cela n'existe pas […] » (Paner Leroy : 28). Mais Niles est-il vraiment mort ? La pièce nous laisse songeurs. Le mort est présent dès que la lumière se répand sur scène à travers la trace de peinture blanche d'un corps sur le sol (SB : 193). Cependant, avant que les deux détectives ne formulent leurs hypothèses, Louis sème déjà le doute, et cela dès le début de la pièce : « LOUIS: (*lies back in the position of the outline*) The guy's dead, right ? » (*SB* : 194).

Plus tard, pour brouiller encore plus les pistes, le personnage de Niles apparaît sur scène sur une note humoristique qui n'est pas sans dérouter encore les spectateurs. Niles constate d'ailleurs en rentrant sur scène : « NILES (*shining flash light on outline on floor*): Why do they still have the outline of my body on the floor? Maybe they're not convinced » (*SB* : 209). Niles ne croit pas que les détectives soient convaincus de sa mort, et à l'évidence, avec sa présence sur scène, les spectateurs ont toutes les raisons d'en douter.

Paulette et Niles questionnent tous deux la mort de Niles :

> PAULETTE: […] You've shot yourself in the head and it's all over.
> NILES: IT'S NOT! IT'S NOT OVER!! (*SB* : 212)

Sans arriver à se mettre d'accord sur les évènements passés, ils doutent de tout. Niles est-il mort ? Niles a-t-il été tué ? Ont-ils tué Niles ? Ont-ils tué quelqu'un d'autre, et qui ? :

> NILES: […] WHOSE FACE DID WE BLOW OFF?

PAULETTE: Somebody else's.
NILES: WHO WAS IT? […] Was it somebody important we killed?
PAULETTE: Who knows. (*SB* : 222)

Niles a le dernier mot dans cette pièce : « Someone was killed here for sure » (*SB* : 229). Mais qui ? Nous ne le saurons jamais.

Chez Shepard, pour résoudre une énigme, le raisonnement donne place à des improvisations sous forme de performances. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'improvisation était une méthode que Shepard utilisait beaucoup en création à cette époque. Pour résoudre le crime, les détectives vont se livrer à des improvisations absurdes.

Afin de résoudre l'énigme de la mort de Niles, les détectives Pablo et Louis partent sur des pistes musicales, verbales, vocales, gestuelles qu'ils empruntent et qu'ils expérimentent, seuls ou avec les quelques personnages qui les rejoignent sur scène, pour tenter de saisir l'insaisissable histoire du musicien de jazz. Pendant que Louis s'amuse à éteindre puis allumer en boucle la lumière de la lampe de bureau, les deux détectives tentent de formuler leur première hypothèse. Ils élaborent cette théorie au détour d'un dialogue rythmé par la lumière qu'actionne Louis sur scène:

LOUIS: Nobody bought the music?
PABLO: That's right.
LOUIS: So he blew his brains out.
PABLO: That's a little oversimplified.
LOUIS: So he got depressed.
PABLO: We don't know that for sure. (…) I don't know! And stop switching that light on and off! (*SB* : 195)

La scène s'allume puis s'éteint par intermittence, à l'image de la succession effrénée de répliques courtes qui constituent leur dialogue.

Plus tard, après quelques échanges, Louis tente de formuler seul une deuxième hypothèse de résolution du crime. Pour cela, il va se lancer dans une longue analyse psychologique de la victime. Ce procédé est contesté dans le genre policier, car il retarde l'action :

> Il ne doit pas y avoir, dans le roman policier, de longues descriptions, d'analyses psychologiques subtiles ou du souci de créer une atmosphère [...] De tels passage retardent l'action et dispersent l'attention, détournant le lecteur du but principal qui consiste à poser un problème, à l'analyser et à lui trouver une solution satisfaisante […] » (Reuter : 25)

Et pourtant, pour comprendre la psychologie de Niles, Louis se lance dans un monologue, au piano, dans lequel il retrace l'histoire du personnage tel qu'il l'imagine : « LOUIS: (*piano behind*) Boy hears sound. He hears sound before he has a name[…] » (*SB* : 196-197). Dans ce monologue, il décrit Niles comme un musicien passionné : Niles ne vit que pour la musique. Comme la musique est sa vie, les incompréhensions et le rejet du public de sa musique signifie son départ ou même sa mort. Cependant, à la surprise de tous, Louis conclut son hypothèse en déclarant : « He's fooled them all[..] He's just laying low » (*SB* : 197). Son acolyte ne le croit pas, mais ce doute s'empare des personnages comme des spectateurs : est-ce possible que dans cette enquête pour meurtre le mort ne soit pas vraiment mort ?

Comme en miroir à l'hypothèse de Louis, Pablo va lui aussi se lancer dans une longue explication quant au destin tragique de Niles, comme dans un polar ethnologique qui cherche la raison du meurtre dans le milieu musical qui est le sien :

> *(PIANO PLAYER breaks in here, strong forceful bass line. PETRONE keeps playing silently. LOUIS struggles desperately with the knife hand, moving all over the stage; PABLO keeps talking.)*
> PABLO: A victim of circumstances beyond his control […] (*SB* : 203)

En plus d'un piano pour accompagner ces propos, Louis va se livrer à une performance corporelle sur scène. Il va « jouer » le suicide de Niles en se débattant contre un couteau qui semblerait vouloir le poignarder. L'hypothèse formulée par les détectives dans cette pièce, semble décalée, voire contradictoire, par rapport à l'*action* des personnages sur scène : ce paradoxe provoque chez le spectateur une tension entre le visible et l'audible. A travers la gestuelle, Louis tente une autre manière de comprendre l'action de Niles. Le personnage de Laureen expliquera cette méthode plus tard : « You pick up the gesture from

him and start repeating it back to him […] But you are still not clear what it means » (*SB* : 221). Sur scène, l'absurdité de cette action rend le discours de Pablo encore plus décalé et livre un double discours. L'hypothèse sérieuse formulée par Pablo est parodiée simultanément sur scène à travers la gestuelle de Louis. L'effet de cette double narration est comique, mais ne semble pas aboutir au résultat attendu : la résolution de l'énigme de la mort de Niles. Petrone suggère alors de changer leur méthode d'investigation qui semble stérile. Pour cela, elle propose une méthode absurde :

> PETRONE: (to PABLO) You know how Raymond Chandler worked? He always started out knowing who the killer was first and then spent the rest of the time covering it up. He always worked backwards. That's how you guys should do it. (*SB* : 212)

Chaque méthode de résolution est ainsi parodiée et semble ne pas aboutir. Si bien que Pablo, incapable de résoudre l'énigme, se retrouve lui-même victime du crime :

> PABLO: (staggering) […] WE ACTED BEYOND THE CALL OF DUTY ! WE USED EVERY MEANS POSSIBLE TO COME TO TERMS WITH THE ENEMY! WE TRIED TO REASON! WE TRIED TO CONNIVE! BUT NOTHING WORKED! IN THE END WE WERE DEFEATED BY GHOSTS! AN UNSEEN ENEMY! IN THE END WE WERE NOT CERTAIN! WE COULD MAKE NEITHER HEAD NOR TAIL OF THE PREDICAMENT! WHETHER OR NOT WE WERE DESTROYED FROM WITHIN OR WITHOUT! […] (*SB* : 222)

Pour conclure, plus que la mort de Niles, c'est bien la forme que prend l'enquête, cette "visual music", ces improvisations à la fois gestuelles et musicales qui dérangent : « LOUIS: All this free-form stuff is disturbing to my deeper depths » (*SB* : 213). Dans *Suicide*, l'énigme repose autant sur la forme de la pièce que sur l'intrigue : le policier est mis en abyme par le mystère. Shepard tente, à travers le caractère expérimental de *Suicide in Bb*, de prendre à revers les attentes de ses lecteurs et spectateurs à travers les collages et hybridations des formes d'expression. Comme le texte semble appartenir au genre policier, le lecteur ou le spectateur s'attend à une histoire, des narrations sous

forme de dialogue, et une structure en deux temps qui remonte de l'enquête au crime. Par la confrontation implicite ou explicite de la musique et du texte théâtral, le lecteur/auditeur est détourné, par la double nature du texte entre sons et mots, d'une interprétation finale et aboutie. La coprésence du texte, des performances corporelles et de la musique ouvre des possibilités d'interprétation nouvelles pour le spectateur/auditeur. Elle propose aussi de vivre l'enquête dans le moment de la performance physique, vocale et musicale des détectives : c'est-à-dire dans un présent et une présence où crime, enquête et victime coexistent sur scène.

RÉFÉRENCES

Source primaire

SHEPARD, Sam. *Fool for Love and Other Plays*. New York, Dial Press, 2006.

Sources secondaires

BOTTOMS, Stephen J. *The Theatre of Sam Shepard: States of Crisis*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

CALLENS, Johan. *Dis/figuring Sam Shepard*. Brussels, Peter Lang, 2007.

DEROSE, David. J. *Sam Shepard.* New York, Twayne Publications, 1992.

DUBOIS, Jacques. *Le Roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan, 1992.

GRAHAM, Laura J. *Sam Shepard, Theme, Image and the Director*. New York, Peter Lang, 1995.

HAMMETT, Chad (ed.). *2 Prospectors, The Letters of Johnny Dark and Sam Shepard*. Austin, University of Texas Press, 2013.

HART, Lynda. *Sam Shepard's Metaphorical Stages*. New York, Greenwood Press, 1987.

KING, Kimball. *Sam Shepard, A Casebook*. Library of Congress, Cataloging-in-Publication Data, 1988.

MARRANCA, Bonnie (ed.). *American Dreams: the Imagination of Sam Shepard*. New York, PAJ publications, 1981.
MARSZALSKI, Marius. *Metaphysical Perspective in the Drama of Sam Shepard, David Rabe and David Mamet*. Wroclaw, Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego, 2009.
MOTTRAM, Ron. *Inner Landscapes, The Theater of Sam Shepard*. Columbia, University of Missouri Press, 1984.
OUMANO, Ellen. *Sam Shepard, The Life and Work of an American Dreamer*. New York, St Martin's Press, 1986.
PANER LEROY, Lord. *British Mystery*. Amiens, Encrage, 1990 (1e éd. 1979).
PARKER, Dorothy. *Essays on Modern American Drama, Williams, Miller, Albee, and Shepard*. Toronto, University of Toronto Press, 1987.
PERRY, Frederick J. *A Reconstruction-Analysis of Buried Child by Playwright Sam Shepard*. San Francisco, Mellen Research University Press, 1992.
REUTER, Yves. *Le Roman policier*. Armand Colin, 2017 (3e éd.).
ROUDANE, Matthew C. (ed.). *The Cambridge Companion to Sam Shepard*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
SHEWEY, Don. *Sam Shepard*. New York, Da Capo Press, 1997.
TUCKER, Martin. *Sam Shepard*. New York, Continuum, 1992.
WADE, Leslie. A. *Sam Shepard and the American Theatre*. Westport, Greenwood Press, 1997.
WILCOX, Leonard (ed.). *Re-reading Shepard, Contemporary Critical Essays on the Plays of Sam Shepard*. London, St Martin's Press, 1993.

---

1 *Shepard to Dark (letter), page 1,* January 9, 1992, Shepard/Dark Collection, Box 1 Folder 8, Wittliff Collection.

2 Lawson, Wayne, « Theater » de *Vanity Fair* (August 1983), p.119, Box 3 folder 12 dans les Wittliff Collections.

3 Cité par Paul Lefebvre dans son article « *True West* de Sam Shepard », *Les Cahiers de la NCT, Nouvelle Série,* n°11, hiver 1994, p.6, Wittliff Collections, Collection 054, Box 3, Folder 8.

4 Mise en scène à l'*American Place Theater,* NY: March 4 - April 1, 1967, avec Sam Waterston and Joyce Aaron.

[5] Cité par Paul Lefebvre dans son article « *True West* de Sam Shepard », *Les Cahiers de la NCT, Nouvelle Série,* n°11, hiver 1994, p. 6, Wittliff Collections, Collection 054, Box 3, Folder 8.

[6] Un enregistrement vidéo de cette mise en scène est disponible au *New York Public Library for the Performing Arts*.