Prix de Master RADAC 2024

Le Théâtre du ricochet : le trumpisme à l'épreuve du féminisme sur la scène américaine chez Halley Feiffer, Aleshea Harris, Emily Mann et Heidi Schreck

Agathe Faucourt (Sorbonne Université)

This is the magic of both a movement and a play. Like a pebble tossed into a pond, the ripples keep changing lives

(Mann 2019: xv).

Dans son avant-propos à *Gloria: A Life*, pièce que lui consacre Emily Mann en 2018, Gloria Steinem attire notre attention sur la nature double de cette œuvre et proclame l'étiolement définitif de la frontière qui sépare l'engagement politique de la création artistique. Si l'icône de la deuxième vague du mouvement féministe américain restreint ici son commentaire à l'œuvre biographique de Mann, il est toutefois possible de l'étendre à toute une partie de la production théâtrale qui émerge alors sur la scène new-yorkaise. Et pour cause : en parallèle de l'élection de Donald Trump, le paysage théâtral américain connaît une re-politisation sans précédent et en particulier chez les femmes dramaturges (Collins-Hughes). Une grande majorité d'entre elles assimilent en effet la montée du trumpisme à l'avènement d'un ensemble de valeurs rétrogrades et sexistes qui mettent non seulement en péril les droits des femmes à l'échelle du pays, mais qui menacent également l'existence même de leur art au sein de la sphère publique. Dans le sillage de la retentissante marche des femmes du 21 janvier 2017 qui vient électriser un mouvement féministe alors en perdition, bon nombre de productions féminines auraient eu pour objectif de faire résonner un discours protestataire, donnant ainsi un nouvel élan à la création féministe.

En s'appuyant à la fois sur les textes et les mises en scène de quatre pièces écrites par des femmes sous l'ère Trump – *The Pain of My Belligerence* de Halley Feiffer (2020), *Is God Is* d'Aleshea Harris (2021), *Gloria: A Life* d'Emily Mann (2019) et *What the Constitution Means to Me* de Heidi Schreck (2020) – ce mémoire propose d'analyser la forme et la portée de ce contre-discours. Quoique très hétérogènes du point de vue du style et des thématiques abordées, ces quatre pièces semblent faire cause commune face à une nouvelle forme de masculinisme politique communément identifiée sous le terme de trumpisme. Pour autant, y a-t-il lieu de définir là une nouvelle esthétique contestataire et féministe, et selon quelles modalités ? En quoi ce corpus se distingue-t-il d'une tradition féministe et brechtienne déjà très ancrée sur la scène américaine ? À en croire Gloria Steinem, le théâtre du ricochet partage un même idéal avec le théâtre brechtien : la capacité à transformer le spectateur, et par extension, la société. La comparaison qu'elle utilise dans la citation qui nous sert d'épigraphe laisse en effet supposer que la pièce de théâtre serait l'évènement déclencheur d'un phénomène de répercussion qui conduirait *in fine* à la prise de conscience politique et au militantisme. La militante omet cependant de souligner le caractère parfaitement aléatoire du processus. De même qu'il est bien souvent impossible de contrôler les rebonds d'un ricochet, la transformation du spectateur n'est jamais pleinement garantie. La pertinence même d'un théâtre du ricochet sera interrogée : puisque la scène new-yorkaise s'adresse en majorité à un public déjà converti aux idéaux progressistes, les quatre pièces qui nous intéressent ici peuvent-elles vraiment « changer des vies » ? À la croisée des *performance studies* et de la critique féministe en études théâtrales, ce mémoire tente en somme de répondre à la question suivante : le théâtre du ricochet parvient-il à tenir toutes ses promesses ?

Pour répondre à ces interrogations, la réflexion s'attache en premier lieu à mesurer le lien qu'entretiennent les pièces avec leur contexte politique et social. Les œuvres de Mann, Feiffer et Schreck se révèlent étroitement corrélées à l'actualité politique : la nomination de Brett Kavanaugh à la Cour Suprême, l'élection de Donald Trump et plus

généralement l'invisibilité constitutionnelle des femmes viennent respectivement déclencher le processus d'écriture. Harris maintient pour sa part un lien plus ténu avec le paysage politique et paraît même refuser le parallèle politique : la critique du gouvernement est à première vue absente dans *Is God Is.* Mais si la dramaturge affirme que le contexte visé par son œuvre dépasse amplement celui de la deuxième décennie du XXIe siècle (Faucourt et Thomas), elle reconnaît néanmoins que la violence de ses personnages vient buter contre un certain nombre de préjugés raciaux que la présidence Trump aurait contribué à raviver (« In Conversation »). La critique du gouvernement Trump opère ainsi à différents degrés selon les pièces. Mann multiplie les attaques frontales à l'encontre de la présidence tout en taisant le nom du chef de l'état, établissant de fait une relation de connivence avec son public. Chez Feiffer, la référence à Trump est tout aussi explicite, bien que celle-ci ne s'accompagne pas nécessairement d'un appel à la révolte. L'allusion contextuelle se fait plus discrète chez Schreck : si l'autrice-comédienne laisse entendre dès la scène d'exposition qu'elle aurait écrit sa pièce en réaction aux élections de 2016, il s'agit en vérité d'un mensonge puisque l'écriture aurait débuté en 2007 (Genzlinger). Le texte est donc retravaillé pour inclure des références implicites à la présidence.

Qu'elle soit frontale ou indirecte, la critique du gouvernement Trump cache en vérité une attaque bien plus large dirigée à l'encontre d'une société qui s'obstine à marginaliser les femmes. Contre cette exclusion systémique, le théâtre du ricochet met en valeur des corps résistants prêts à en découdre. Les personnages de femmes battues – que le « male gaze » a trop souvent relégués à une forme de docilité érotique selon Mann (2006 : 75-81) – retrouvent toute leur agentivité dans les œuvres de Harris et Schreck. Plus largement, c'est la passivité traditionnellement attribuée au genre féminin qui se trouve contestée dans l'ensemble de ces pièces. Qu'il s'agisse de personnages de fiction ou de figures historiques, ce corpus met en lumière des personnages de femmes fortes, parfois violentes, pour permettre aux spectatrices de s'identifier à des modèles de féminité qui ne seraient définis ni par le manque, ni par la fragilité. Les personnages masculins n'échappent pas non plus à cette refonte des codes de la représentation. Feiffer et Harris

s'attellent à examiner les conséquences de la masculinité toxique sur le couple comme sur l'identité masculine. Les hommes ne sont jamais considérés comme seuls responsables des maux qui affligent leur compagne et sont au contraire présentés comme tributaires d'une vision très étriquée de la masculinité. Pour briser ce cercle vicieux, Mann et Schreck mettent toutes deux l'accent sur des modèles de masculinité positive. Nous relevons ainsi une volonté commune au sein de ces pièces : faire éclater un système de représentation idéologique que le conservatisme politique cherche à pérenniser au sein de la société.

Cet éclatement se concrétise sous des formes et des types d'écriture très variés que ce mémoire étudie dans leur singularité. L'œuvre de Mann renoue pour sa part avec une forme très répandue chez les féministes de la deuxième vague : la pièce biographique consacrée à une figure historique féminine. L'originalité de *Gloria* tient aussi à sa forme documentaire. L'enchevêtrement des documents d'archives finit par engendrer une vision kaléidoscope du sujet biographique, d'ailleurs incarné par différents membres de la troupe pour mieux nuancer son exceptionnalité. Chez Schreck, l'approche biographique est délaissée au profit d'un récit autobiographique – deuxième forme typique de la tradition féministe – auquel se mêlent nombre de considérations juridiques. Schreck donne ici naissance à un genre nouveau qu'elle baptise « auto-legal-history » (Soloski). Dans ce quasi-seule-en-scène satirique qui trouve sa conclusion dans un débat semi-improvisé où le public est amené à voter pour ou contre l'abolition de la Constitution américaine, l'exploration du texte fondateur des États-Unis devient un prétexte pour creuser l'histoire personnelle et familiale. Feiffer opte quant à elle pour une forme plus conventionnelle souvent associée au féminisme libéral : un dialogue intimiste entre deux personnages qui remplit toutes les conditions du réalisme dramatique. C'est donc par l'écriture des dialogues que la dramaturge fait entendre ses convictions. Feiffer adopte une langue aussi véloce que vulgaire pour mieux contredire les critiques masculins qui encouragent les femmes dramaturges à privilégier une langue plus lisse (Libbey). Enfin, Harris entretient la multiplicité générique dans une pièce expérimentale qui emprunte aussi bien à la tragédie grecque, qu'au western, au récit de vengeance,

ou encore au hip-hop et à l'Afropunk, démontrant ainsi par l'exemple qu'aucun genre n'est inaccessible à la communauté afro-américaine.

Loin de privilégier une unicité de l'écriture, le théâtre du ricochet prône le pluralisme. Une variété stylistique qui nous autorise à reposer la question de l'écriture féminine que soulevait Hélène Cixous en 1975 (2010 : 37, 43-44). De même qu'il est désormais nécessaire de pluraliser la notion de « féminisme », il faudrait alors parler d' « écriture**s** féminine**s** », d'autant que les pièces qui nous intéressent ici démontrent une affinité croissante avec la tradition féministe et plus largement avec la tradition brechtienne.

C'est cette double filiation qu'il s'agit désormais d'étudier. Force est de constater que le fameux mantra qui avait guidé l'avant-garde féministe continue de résonner au sein de ce théâtre : le personnel est encore politique, bien que l'adage soit tantôt revendiqué, tantôt mis à distance. Chez Schreck comme chez Mann, la formule tient toujours lieu de méthodologie. L'expérience personnelle vient nourrir le processus de création théâtrale. L'actrice n'est plus seulement l'agent de la performance, elle en est aussi le sujet. Inversement, Feiffer et Harris font volontairement disparaître les particularités individuelles au profit d'une potentielle universalité de l'œuvre. L'intrigue fait toujours écho à l'histoire personnelle mais les deux autrices ne revendiquent plus cette corrélation et se gardent de reproduire certains travers de la tradition féministe – selon Helene Keyssar, l'hyperpersonnalisation de l'œuvre dramatique avait pu entraîner une certaine herméticité des productions féministes de la deuxième vague (5). Mann et Schreck choisissent au contraire de célébrer les héritages féministes, et ce notamment par la réutilisation de la technique du groupe de sensibilisation (ou « consciousness-raising group »). Par leur dimension collective et participative, *What the Constitution* et *Gloria* constituent les dignes héritières de ces groupes de parole féministes au sein desquels les participantes étaient invitées à partager leur expérience personnelle afin de favoriser l'éveil politique. Les deux autrices s'efforcent néanmoins de ne pas généraliser à outrance l'expérience féminine en effaçant les particularités liées à la classe sociale, à la sexualité, à l'âge, et surtout à

l'identité raciale – reproche que formulait Audre Lorde dès 1987 (4). La tradition féministe n'est donc jamais suivie aveuglément, mais bien revisitée pour servir une esthétique plus contemporaine.

Il en va de même pour la tradition brechtienne. De prime abord, le théâtre du ricochet partage en effet un même espoir avec la dramaturgie brechtienne : la possibilité d'un art théâtral capable de transformer le spectateur, et par extension, la société. Mais contrairement aux nombreuses productions contemporaines qui se contenteraient de réemployer certains ressorts bien connus de l'esthétique brechtienne – tels que l'adresse au public ou la narration de l'action scénique – sans nécessairement témoigner d'une ambition politique (Barnett 30), la réutilisation de stratégies propres au théâtre brechtien demeure ici motivée politiquement. Ces stratégies sont du reste bien souvent retravaillées pour servir la dimension politique de l'œuvre. Mann, Schreck et Harris multiplient les effets de distanciation sans jamais s'interdire de rompre avec l'esthétique brechtienne. La frontière entre l'interprète et son rôle est tour à tour conservée, abandonnée, questionnée. Si elles partagent encore l'idéal d'un théâtre politique capable de (r)éveiller le spectateur et de déclencher son engagement, ces trois pièces entretiennent par conséquent un rapport ambivalent avec la tradition politique. Les procédés brechtiens sont systématiquement altérés pour servir une esthétique plus contemporaine. Cette entreprise de réappropriation n'est pourtant pas condition de l'esthétique post-féministe, si tant est qu'elle existe. La pièce de Feiffer en est l'exemple idéal : il paraît tout à fait envisageable de répondre au conservatisme politique sans réclamer de filiation avec l'héritage brechtien. Mais existe-t-il d'autres conditions à l'esthétique post-féministe ? En quoi ce théâtre se distingue-t-il des traditions féministe et politique ?

Les pièces de Schreck, Feiffer et Harris nous encouragent tout d'abord à formuler une première hypothèse : l'esthétique post-féministe nécessiterait une scénographie de l'enfermement. Qu'ils évoluent dans le hall de l'association des anciens combattants de Wenatchee, Washington, ou dans un restaurant japonais qui se mue en appartement étriqué, ou encore qu'ils soient entourés de cinq et non quatre

murs, les personnages sont toujours à l'étroit dans leur environnement scénique. L'exemple de *Gloria* nous permet néanmoins de réfuter notre première hypothèse : les décors sont ici bien plus intimistes et accueillants vis-à-vis du public et des personnages. L'esthétique post-féministe n'est donc nullement conditionnée par une scénographie restrictive. Elle persiste en revanche à faire résonner une poétique de la souffrance qui contamine l'ensemble des personnages. Qu'elle soit physique chez Feiffer et Harris ou psychologique chez Schreck et Mann, la douleur s'infiltre partout et devient bientôt le reflet de la nation malade. Tandis que Harris fait signe à la longue et douloureuse histoire du peuple afro-américain en recouvrant le corps de ses deux protagonistes de brûlures profondes qui refusent de cicatriser, Feiffer laisse entendre que les élections de 2016 sont directement responsables de la maladie de Lyme dont souffre son personnage principal. Dans le théâtre de Mann et de Schreck, la souffrance psychologique trouve cette fois-ci son origine dans la figure maternelle. C'est parce que les mères ont subi de plein fouet les conséquences d'une société fondée sur des valeurs patriarcales que les protagonistes sont sujettes à une instabilité psychologique. Loin de se laisser envahir par la désolation, les quatre autrices parviennent à pondérer cette poétique de la souffrance par un humour mordant, à la fois salvateur et revendicatif. Résolument comiques, les pièces de Schreck et Feiffer assurent une alternance jouissive entre la tension dramatique et le soulagement humoristique. Malgré un ton plus sérieux, les pièces de Mann et Harris réussissent également à provoquer ce rire de soulagement.

Si la scénographie de l'emprisonnement ne constitue guère un passage obligé à l'échelle du ce corpus, le théâtre du ricochet postule au moins deux conditions complémentaires au renouvellement de l'esthétique féministe. La fracture de la société américaine est d'abord reflétée par une poétique de la souffrance physique ou psychologique qui affecte l'ensemble des personnages. L'humour est également revendiqué comme une « arme sociale » (Pavis 56), capable de réitérer le projet politique. L'analyse comparée nous autorise dès lors à suggérer l'émergence d'une esthétique protestataire d'un genre nouveau, ou du moins adaptée aux ruptures de son époque. À en croire Steinem, cette

nouvelle esthétique abrogerait définitivement la frontière entre la production artistique et le mouvement politique et conduirait *in fine* au militantisme du spectateur. Mais est-il vraiment possible d'appliquer cette affirmation à l'ensemble des œuvres qui nous intéressent ici ?

Qu'il s'agisse d'enclencher une révolution politique ou de générer un renversement plus intime, la contribution politique du théâtre du ricochet reste limitée. Malgré les différents stratagèmes mis en place par Mann, Schreck et Feiffer pour guider le temps de l'« après-représentation » (Schechner 2020 : 39) et garantir l'effet « perlocutoire » de l'œuvre dramatique – soit l'effet produit sur le destinataire de la représentation théâtrale selon l'expression de Keir Elam (Aston 60-61) – la réception de leurs œuvres demeure par nature indomptable. Les quelques témoignages de spectateurs recueillis par la critique sont encore trop peu représentatifs pour affirmer avec certitude que l'éveil politique du spectateur a bien été atteint. C'est peut-être là toute la subtilité de la métaphore de Steinem qui nous servait d'épigraphe. Le théâtre du ricochet n'a pas l'arrogance de provoquer une réaction nationale. Il vise au contraire à produire une ondulation, une réaction en chaîne, qui pourra, au cas par cas, produire un effet sur des vies individuelles. Et la nature de cette répercussion s'avère d'autant plus versatile que l'expérience théâtrale conserve une grande part d'indéterminé (Ubersfeld 11). La réception du théâtre du ricochet nous paraît d'autant plus mitigée que son public ne constitue pas un échantillon représentatif de la nation américaine (Grange 25). Loin d'ignorer l'exclusivité de la scène new-yorkaise, Schreck, Mann et Harris s'emploient à faciliter l'accès à leurs œuvres. Mais leurs efforts sont encore insuffisants pour renouer le dialogue avec les publics conservateurs. Pour autant, il nous semble trop sévère d'accuser ces autrices d'opportunisme – à en croire certains critiques, le théâtre de l'ère Trump aurait exploité le contexte politique pour stimuler la vente de billets (Heller). Le parallèle politique est loin d'être gratuit ici : il doit aider le spectateur à mieux vivre l'ici et maintenant.

À cette première ambition s'en ajoute une deuxième : faire croire en l'espoir d'un avenir meilleur. Quand bien même les pièces de ce

corpus ne pourraient assurer la prise de conscience du spectateur, elles engendreraient au moins un sentiment d'espoir en lui offrant une vision de ce que pourrait être le monde de demain. C'est là l'essence même de la représentation théâtrale selon Jill Dolan. Bien consciente que l'œuvre dramatique ne peut à elle seule changer le monde, la chercheuse défend l'idée d'un théâtre humaniste, capable de transmettre la promesse d'un avenir meilleur (2, 5, 20). Un humanisme auquel adhère chacune des autrices considérées ici. Malgré la gravité des thématiques abordées, l'espoir finit toujours par dominer. Les pièces se concluent à l'unanimité sur l'évocation d'une confiance sans faille à l'égard des jeunes générations qui se voient confier la lourde tâche d'apaiser les maux de la société. Outre cette volonté commune de représenter le possible, les autrices sont également partisanes d'une dramaturgie de la communion spectatorielle – identifiée par Dolan comme essentielle à la portée utopique de l'œuvre (2). Par l'entremise des références au contexte local et des moments de participation, le public se métamorphose en « assemblée civique » et en « *communitas* » – soit un ensemble organique, voire spirituel, qui effacerait les particularités individuelles pour laisser place à l'harmonie sociale (Dolan 12, 34). Enfin, ces quatre pièces s'avèrent volontairement accueillantes à l'égard des artistes qui s'en saisiraient. Tout aussi instructifs que libérateurs, les paratextes proclament sans relâche la malléabilité de l'œuvre. Les autrices se montrent ainsi favorables à une dramaturgie du partage artistique.

« Comment, femme, peut-on aller au théâtre ? Sauf à s'y trouver en complicité avec le sadisme dont les femmes y sont l'objet. À se voir invitée à prendre, dans la structure familiale-patriarcale, que le théâtre reproduit à l'infini, la place de la victime. » À la question que posait Hélène Cixous en 1977, Mann, Schreck, Feiffer et Harris répondent d'une seule et même voix : à l'heure de la quatrième vague du mouvement féministe, le théâtre des femmes doit assumer un rôle de contre-pouvoir au sein de la société. En cela, le théâtre du ricochet réaffirme la place de l'art théâtral dans la construction de l'identité nationale. Souvent négligé par les grands penseurs du nationalisme

culturel, le théâtre peut servir à affirmer, contester, ou encore repenser l'américanité, et ce notamment en temps de crise (Wilmer 1-3). Dans chacune des œuvres considérées ici, la scène s'apparente désormais à une tribune publique où la communauté des spectateurs – devenue la synecdoque du peuple national – pourra examiner les valeurs qui sont au cœur de l'identité américaine. En ce sens, ces pièces peuvent être qualifiées de « politiques » puisqu'elles permettent à la *polis*, à la communauté citoyenne, d'opérer un retour sur elle-même. Alors que Richard Schechner condamnait le théâtre américain du XXIe siècle à l'obsolescence en vertu de son incapacité à prendre en charge l'instant contemporain (1993 : 21), les autrices n'hésitent pas à expérimenter avec leur contexte de production, au risque de se voir refuser l'accès au canon théâtral. Bien qu'il soit encore trop tôt pour tirer toute conclusion au sujet de la postérité de ce théâtre du ricochet, nous pouvons au moins remarquer que seules les pièces de Schreck et Harris ont connu un grand nombre de reprises. Cette étude nous encourage malgré tout à poursuivre notre réflexion sur le renouvellement de la forme politique à l'ère Trump. La métaphore de Steinem peut-elle servir de prisme de lecture pour l'ensemble des pièces écrites et/ou mises en scène dans le sillage des élections de 2016 ? Les réactions théâtrales à l'avènement du trumpisme ont-elles été systématiquement conditionnées par les critères qui nous ont permis de définir l'esthétique du théâtre du ricochet ? Quelles autres formes ont été proposées et en quoi se distinguent-elles de la tradition politique et de l'esthétique que nous avons identifiée dans ce travail de mémoire ? Enfin, quelle a été la portée de cet autre théâtre politique ? Voilà les questions auxquelles il nous faudra répondre.

SOURCES CITEES

ASTON, Elaine. *An Introduction to Feminism and Theatre*. 2ème édition, Routledge, 1995.

BARNETT, David. *Brecht in Practice: Theatre, Theory and Performance*. Bloomsbury, 2015.

CIXOUS, Hélène. « Aller à la mer ». *Le Monde,* 28 avril 1977. https://www.lemonde.fr/archives/article/1977/04/28/aller-a-la-mer_2857679_1819218.html. Consulté le 16 octobre 2022.
—. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Galilée, 2010.
COLLINS-HUGHES, Laura. « How Theater Stepped up to Meet the Trump Era ». *The New York Times,* 19 janvier 2021. https://www.nytimes.com/2021/01/18/theater/theater-in-trump-era.html. Consulté le 16 octobre 2022.
DOLAN, Jill. *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theater*. University of Michigan, 2005.
FAUCOURT Agathe, et Jade THOMAS. « From Spoken Word to Playwriting: An Interview with Aleshea Harris ». *Miranda,* vol. 27, 2023. https://journals.openedition.org/miranda/53549.
FEIFFER, Halley. *The Pain of My Belligerence*. Dramatists Play Service, 2020.
GENZLINGER, Neil. « The Funny Thing about the Law ». *Smithsonian,* vol. 50, no. 8, 2019, pp. 46-48.
GRANGE, William. *The Business of American Theatre.* Routledge, 2021.
HARRIS, Aleshea. *Is God Is*. Nick Hern Books, 2021.
HELLER, Scott. « Hard Truths or Easy Targets? Confronting the Summer of Trump Onstage ». *The New York Times,* 16 août 2017. https://www.nytimes.com/2017/08/16/theater/hard-truths-or-easy-targets-confronting-the-summer-of-trump-onstage.html. Consulté le 16 octobre 2022.
« In Conversation with Aleshea Harris ». *Royal Court,* https://royalcourttheatre.com/in-conversation-with-aleshea-harris/. Consulté le 16 octobre 2022.
KEYSSAR, Helene. *Feminist Theatre: An Introduction to Plays of Contemporary British and American Women*. Macmillan Education, 1984.
LIBBEY, Peter. « Curses! And Why They Work So Well Onstage (Sometimes) ». *The New York Times*, 14 mars 2018. https://www.nytimes.com/2018/03/14/theater/curses-and-why-they-work-so-well-onstage-sometimes.html. Consulté le 16 octobre 2022.

LORDE, Audre. « The Uses of Anger: Women Responding to Racism ». *Women & Language,* vol. 11, no. 1, 1987, p. 4.
MANN, Emily. *Gloria: A Life*. Theatre Communications Group, 2019.
—. « The Female Gaze ». *Women Writing Plays: Three Decades of the Susan Smith Blackburn Prize,* edited by Alexis GREENE, University of Texas, 2006, pp. 75-81.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Armand Colin, 2003.
SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 4ème édition, Routledge, 2020.
—. « Toward the 21st Century ». *The Drama Review*, vol. 37, no. 4, 1993, pp. 7-8.
SCHREK, Heidi. *What the Constitution Means to Me*. Theatre Communications Group, 2020.
SOLOSKI, Alexis. « Thirty Years Later, Heidi Schreck Has Some Amendments ». *The New York Times*, 21 février 2019. https://www.nytimes.com/2019/02/21/theater/heidi-schreck-what-the-constitution-means-to-me-broadway.html. Consulté le 16 octobre 2022.
UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Belin, 1996.
WILMER, S. E. *Theatre, Society and the Nation: Staging American Identities*. Cambridge University Press, 2004.