Itinéraire pour une lisibilité des didascalies

Vincent Kablan ADIABA, Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire

La matérialité de l'œuvre dramatique en tant que support physique qui précède toute représentation, relève d'une combinaison discursive. Il y a d'une part le discours des personnages plus ou moins impliqués dans l'action. Ce discours se traduit dans les répliques que suggèrent les dialogues, les tirades, les monologues, les apartés et toutes les formes discursives dont les personnages sont les auteurs directs. D'autre part, l'œuvre dramatique est faite de didascalies, c'est-à-dire « toutes les indications données par l'auteur en dehors du texte à dire ; elles comprennent la liste et la qualification des personnages, le découpage de la pièce, les indications de lieu et de temps. Leur rôle est d'aider à lire et à interpréter l'œuvre dramatique » (Evrard 104).

Le discours didascalique est destiné à la fois au lecteur et au metteur en scène. Pour le premier, il facilite l'accès au texte, aux discours des personnages, tandis que pour le second, il crée les conditions d'une représentation fidèle comme le reconnaît Patrice Pavis qui voit dans les didascalies « des instructions données par l'auteur à ses acteurs pour interpréter le texte dramatique » (92). Eric Duchâtel ne dit pas le contraire lorsqu'il affirme : « Les didascalies sont dans le texte dramatique la seule partie où l'auteur s'exprime directement » (12).

Qu'elles prolifèrent ou non dans le texte, il s'impose au lecteur ou à l'analyste de les prendre en compte dans la perspective de l'engendrement du sens de l'œuvre. Comment appréhender les didascalies ? Comment les catégoriser et les regrouper par type ? Dans quelle mesure leur présence par saturation ou par modération relève-t-elle d'une double fonction d'anticipation et de rythmisation ? La présente étude s'attelle, à la lumière d'un corpus varié, composé d'*En attendant Godot*, de *Rhinocéros*, du *Balcon*, d'*Une saison au Congo*¹, de *Tartuffe* et de *Phèdre* à identifier les formes de didascalies, à tracer un itinéraire en vue de leur décryptage et à envisager leur fonction dans l'œuvre. A l'origine du choix de ces œuvres tirées d'époques différentes, je montrerai comment, par raréfaction ou par saturation, les didascalies participent de l'histoire et de l'écriture du théâtre.

De l'identification des didascalies

Semées à foison ou non dans l'œuvre dramatique, les didascalies imposent au critique une contrainte de hiérarchisation qui donne accès à une différenciation à travers des catégories et des sous-catégories.

Les didascalies introductives

Cette catégorie est la première qui s'offre au regard du lecteur-spectateur. Sa situation à l'entame du texte avant tout dialogue et tout discours permet de la distinguer en sous-catégorie minimale ou en sous-catégorie maximale. La première sous-catégorie s'observe dans les phrases nominales ou verbales qui ont pour caractéristique d'être laconiques. Ici, l'auteur dramatique donne l'impression de réduire la didascalie minimale à sa plus simple expression, sans véritable fonction d'anticipation. Il s'agit de permettre au lecteur-spectateur de se faire une idée, une opinion quant au décor dans lequel le dramaturge situe l'action de la pièce dans son ensemble, de l'acte, du tableau ; ou de la scène. Dans les faits, la didascalie minimale peut être constituée d'un simple groupe nominal, d'une phrase simple, d'un groupe prépositionnel ou de la combinaison de ces trois entités. Selon leurs aspirations, les auteurs dramatiques privilégient les modèles qui décrivent mieux les situations dans lesquelles ils impliquent leurs personnages. Chez les auteurs classiques, la didascalie minimale est généralement faite d'une phrase et elle intervient à la fin de la distribution des rôles comme l'on peut le constater dans *Tartuffe* de Molière, et *Phèdre* de Racine :

- *La scène est à Paris, dans la maison d'Orgon.* (Molière 26)
- *La scène est à Trézène, ville de Péloponnèse.* (Racine 5)

Semblables au plan syntaxique, ces deux didascalies minimales ont une vocation situationnelle. Elles permettent, en effet, au lecteur-spectateur de confronter les espaces référencés à son imaginaire en vue d'y intégrer les faits à venir. « Paris, la maison d'Orgon » et « Trézène, ville de Péloponnèse » désignent de grands espaces (Paris, Péloponnèse) dans lesquels l'auteur situe des lieux (maison d'Orgon, Trézène) par souci de précision et de spécification. Aimé Césaire use du même procédé dans *Une saison au Congo* en ciblant un lieu dans un espace.

- *Quartier africain de Léopoldville².*
Attroupement d'indigènes³ autour d'un bonimenteur, sous l'œil plus ou moins inquiet de deux flics belges. (11)

Le groupe nominal "Quartier africain de Léopoldville" instruit le lecteur-spectateur quant au lieu précis où l'auteur dramatique situe les faits et les personnages impliqués dans les discours.

En plus de la sous-catégorie des didascalies minimales, il existe une sous-catégorie de didascalies introductives maximales. Ces dernières peuvent s'étendre sur une page, voire plusieurs pages. Ces didascalies ont pour caractéristique de donner tous les détails situationnels, circonstanciels qui se rapportent au contexte de la pièce, à l'atmosphère dans laquelle l'action est censée se dérouler. On le voit, dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco : le début de l'acte premier coïncide avec une didascalie introductive maximale de deux pages qui se rapportent au décor (13-14). La longueur de cette didascalie est liée à la volonté de l'auteur dramatique de décrire ce qui est, afin de permettre au lecteur-spectateur de se voir intégré à cette atmosphère qui peut faciliter la compréhension de la pièce tout entière. L'auteur part d'une place dans une petite ville de province à la boutique.

Les didascalies introductives sont identifiables par leur emplacement après la distribution des rôles, après l'annonce de l'acte du tableau ou de la scène. Elles donnent le ton de l'œuvre au lecteur-spectateur à la différence des didascalies intégrées qui la rythment.

Les didascalies intégrées

Par l'épithète « intégrées », ces didascalies justifient leur présence dans ou entre les discours. Soit elles dirigent, orientent le lecteur-spectateur relativement à l'état d'âme d'un personnage en situation discursive, soit elles décrivent un fait qui participe de la dynamique de la pièce. Selon Sanda Golopentia, l'on parle de didascalies littéraires : « elles se définissent par leur imbrication serrée dans le texte dramatique (dont elles assurent, pour les lecteurs, la mise en scène imaginaire) plutôt que par la modalité de leur écriture. Elles peuvent avoir une forme abrégée, rapide, minimaliste, dénuée de qualités spéciales » (20).

A l'instar des didascalies introductives, les didascalies intégrées sont identifiables par l'écriture en italique et se déclinent en plusieurs sous-catégories structurantes, distributives ou circonstanciellles. A l'intérieur, en dehors des discours ou intercalées entre les discours, elles ont essentiellement pour rôle de préciser le contexte de la communication. Selon Anne Ubersfeld, « elles déterminent donc une pragmatique, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole » (17).

La présence des didascalies intégrées participe de la spécificité de l'œuvre théâtrale qui, selon la réflexion de Thierry Gallèpe, « se compose d'un texte et d'un para texte, le texte étant composé des répliques et des didascalies qui se rapportent à deux instances énonciatives distinctes, respectivement figurale et auctoriale / scripturale » (83). Selon la sous-catégorie à laquelle une didascalie appartient, elle offre une structure particulière.

Ainsi, à la sous-catégorie des didascalies intégrées structurantes correspond la mission de suivre la pièce de bout en bout. Elles permettent au lecteur-spectateur de lire toutes les

péripéties de l'intrigue. Elles se présentent sous forme participiale, narrative ou adverbiale, comme constaté dans les trois extraits tirés de *Rhinocéros* d'Ionesco et du *Balcon* de Jean Genet.

Extrait 1 : Didascalies intégrées structurantes participiales

Bérenger, *continuant*.

...

Jean, *se retournant et s'asseyant sur son lit défait, face à Bérenger*. (142)

Extrait 2 : Didascalies intégrées structurantes narratives

Jean : Alors, ce brave bœuf est devenu rhinocéros.

Ah ! ah ! ah ! ... Il s'est moqué de vous, il s'est déguisé. (*Il sort sa tête par l'entrebâillement de la porte de la salle de bain. Il est très vert. Sa bosse est un peu plus grande au-dessus du nez*) Il s'est déguisé. (155)

Extrait 3 : Didascalies structurantes adverbiales

Chantal, **doucement** : Garde-moi, si tu veux, mon amour, mais garde-moi dans ton cœur... (Genet 92)

Irma, **bêtement intimidée** : Je ne sais pas parler (108)

Irma, **d'une voix prétentieuse** : dans les archives de notre famille, qui datent de très longtemps, il était question... (109)

Les extraits proposés marquent la différence formelle qui existe entre les didascalies structurantes participiales, narratives et adverbiales. Les premières se rapportent au personnage dialoguant, les secondes décrivent en long et en large le jeu et son contexte et les dernières s'intéressent à la psychologie du personnage pendant son acte d'élocution.

Les sous-catégories structurantes sont reconnaissables par des formes participiales, verbales ou adverbiales. Elles décrivent une action, une situation ou caractérisent le personnage. Quant aux didascalies intégrées distributives, elles sont identifiables par leur forme prépositionnelle, comme observé à travers les exemples tirés de *Rhinocéros*.

La serveuse, **à Bérenger et à Jean**

Bérenger, **à la serveuse**

Le vieux Monsieur, **à la ménagère**

Le Logicien, **au Monsieur, à la ménagère**. (Ionesco 30)

Constitué d'un groupe nominal ou d'un nom propre que précèdent une préposition et un autre nom, ce modèle a un rôle de désignation du destinataire du discours du personnage en situation discursive. Il a un rôle de précision et de spécification. La dernière sous-catégorie est purement circonstancielle. Sa présence vise à instruire le lecteur-spectateur des circonstances dans lesquelles une action se déroule, un discours est produit. Dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, cette sous-catégorie est repérable dans les nombreux « silence » et « un temps » qui ponctuent le dialogue entre Vladimir et Estragon.

Ils s'embrassent. *Silence*
 Vladimir - Comme le temps passe quand on s'amuse ! *Silence*
 Estragon- Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?
 Vladimir- En attendant.
 Estragon- En attendant. *Silence*. (Beckett 107)

Vladimir- Ne perdons pas notre temps en vains discours. (*Un temps avec véhémence*) (111)

Il se dégage de ce premier regard, une variété didascalique qui suggère forcément un itinéraire de décryptage.

Les modes de décryptage

La part conférée aux didascalies dans la dramaturgie implique que l'on envisage une démarche pour les analyser et déterminer leur importance dans l'appréhension du sens de l'œuvre dramatique.

Le décryptage des didascalies introductives

L'étude des didascalies relève d'un processus qui se décline en deux étapes essentielles. En effet, après avoir identifié et catégorisé les didascalies, l'étape suivante consiste à les décrypter. Il s'agit d'étudier d'une part les didascalies introductives minimales et d'autre part, les didascalies introductives maximales. Pour l'analyse des premières, il convient de lire les introductives minimales qui se déclinent en phrases nominales ou verbales, par l'examen des champs lexicaux ou sémantiques ou des situations que suggèrent les temps verbaux impliqués.

A l'ouverture d'*Une saison au Congo*, Césaire fait usage d'une didascalie introductive minimale pour décrire le contexte général dans lequel la pièce se déroule. Les groupes de mots « Quartier africain de Léopoldville », « Attroupement d'indigènes », « flics belges » plongent le lecteur-spectateur dans le contexte du Congo colonial où vivent Africains et Européens.

La saisie objective de cette didascalie introductive minimale ne peut se faire qu'à l'aide du champ lexical de la période coloniale à travers les épithètes « africain », « indigènes », « belges ».

Dans l'ensemble de la pièce, le regroupement des didascalies introductives minimales permet de déterminer des informations d'ordre temporel, spatial, circonstanciel ou situationnel. Cela se confirme dans les didascalies introductives minimales des scènes 1, Acte II, scène 1 Acte III.

- *Bar africain, le même qu' à l'acte I, va-et-vient des filles et de la Mama Makosi ; Lumumba⁴, Mokutu et des amis s'installent.* (Césaire 55)

- *Thysville, camp hardy, cellule de prison. M'polo, Okito, Lumumba, sur d'étroites couchettes, c'est le matin : Lumumba endormi gémit et se retourne.* (95)

De l'introductive minimale de l'acte I à celle du dernier acte, le lecteur-spectateur part des espaces de liberté sous contrôle du quartier africain à l'espace carcéral de Thysville. On passe d'un espace de liberté sous surveillance à un espace de privation de liberté. Les trois didascalies introductives minimales de la pièce de Césaire donnent le ton à l'intrigue et désignent par la même occasion, certains personnages clés, en l'occurrence Lumumba, héros de l'œuvre, Mokutu et les autres.

En ce qui concerne les didascalies introductives maximales, leur étude ne peut être rendue possible qu'après une séquentialisation. Il s'agit, à l'aide d'une lecture au ralenti, de procéder à la détermination de séquences liées à des constantes, puis de soumettre les parties ainsi repérées à un examen formel. La lecture des didascalies introductives maximales de *Rhinocéros* offre par actes et par tableaux des unités de significations qui correspondent à des étapes de la métamorphose. A la première didascalie introductive maximale de l'acte I, correspondent la description de la ville et la mise en situation des personnages (Acte I 13-14). A la deuxième didascalie introductive maximale de l'acte deuxième au premier tableau, correspondent la description d'une administration et la présentation du personnel. Au tableau II de l'acte II, la didascalie introductive maximale conduit le lecteur-spectateur chez Jean. Enfin, l'acte III se déroule dans la chambre de Bérenger.

En terme d'espace, la pièce se déploie

dans une petite ville	→			
dans des bureaux	→	chez Jean	→	enfin chez Bérenger.

Le lecteur-spectateur est comme soumis à un effet de travelling⁵, plus précisément de travelling avant, avec un espace qui se rétrécit au fur et à mesure que la pièce évolue, au fur et à mesure que la métamorphose prend de l'ampleur. Les didascalies introductives maximales décrivent le rétrécissement progressif de l'espace des humains tandis que celui des rhinocéros croît. Leur présence n'est donc pas fortuite à l'instar des didascalies intégrées dont l'étude suggère un regroupement par analogie.

Le décryptage par analogie

Selon leur degré de présence ou de saturation dans l'œuvre dramatique, l'étude des didascalies intégrées commande un regroupement en sous-catégories nominale, verbale, adverbiale, prépositionnelle, participiale, adjectivale et narrative. Ces différentes formes de

didascalies confirment la dimension hybride du texte théâtral tel que confirmé par Jean-Pierre Ryngaert : « Le texte didascalique n'est plus radicalement coupé du – texte à dire – et son statut ambigu contribue à l'hybridation du texte de théâtre qui mêle récit et dialogue, jeu des voix et commentaire » (209).

Par leur présence à l'intérieur ou entre les discours des personnages, ces didascalies intégrées s'imposent au lecteur-spectateur comme des ralentisseurs parce qu'elles ne rendent pas possible la lecture du texte en un seul trait. Comprendre ces formes discursives suppose le regroupement des sous-catégories identifiées en vue de leur interprétation. Ainsi, selon la longueur du fragment de texte proposé, il reviendra au critique de regrouper les didascalies intégrées par séries, puis de les analyser sur la base du contexte de leur présence ou de leur utilisation. Il s'agit d'un travail d'inventaire à partir duquel l'analyste fait le recensement par type de didascalies intégrées en vue de les étudier et révéler leur influence sur l'histoire. Dans cet extrait du *Balcon*, Genet fait usage de plusieurs formes de didascalies intégrées dans le but de décrire avec précision l'atmosphère qui prévaut dans le bordel, à la faveur du dialogue entre les personnages de la Reine, du Chef de police et de Carmen.

La REINE : Au guide rose.

LE CHEF DE LA POLICE : Oui, au guide rose. (*Aux trois*

figures) Voyons, messieurs, vous n'auriez pas pitié du pauvre homme que je suis ? (*Il les regarde tour à tour.*) Voyons, messieurs, votre cœur serait donc sec ? C'est pour vous que furent mis au point, par d'exquis tâtonnements, ces salons et ces rites illustres. Ils ont nécessité un long travail, une infinie patience, et remonteriez à l'air libre ? (*Presque humblement et paraissant soudain très fatigué.*) Attendez encore un peu. Pour le moment, je suis encore bourré d'actes à venir, bourré d'actions... mais dès que je me sentirai me multiplier infiniment, alors... alors, cessant d'être dur, j'irai pourrir dans les consciences. Et vous, alors, vous retrouvez vos jupons si vous voulez, et mettez-vous en route pour le boulot. (*A l'Evêque.*) Vous vous taisez... (*Un long silence*) Vous avez raison... Taisons-nous, et attendons... (*un long et lourd silence.*) ... C'est peut-être maintenant... (*A voix basse et humble.*) que se prépare mon apothéose. *Tout le monde attend, c'est visible, puis, comme furtivement, par la porte de gauche, paraît Carmen. C'est d'abord l'Envoyé qui la voit, il la montre silencieusement à la Reine. La reine fait signe à Carmen de se retirer, mais Carmen au contraire avance d'un pas.*

La REINE, *à voix presque basse* : J'avais interdit qu'on nous dérange. Que veux-tu ? *Carmen s'approche.*

CARMEN : J'ai voulu sonner, mais les dispositifs ne fonctionnent pas bien. Excusez-moi. Je voudrais vous parler. (Genet 136-137)

De la lecture discursive intérieure, il apparaît cinq sous-catégories intégrées comme le montre le tableau récapitulatif suivant :

Dans cet extrait, l'on perçoit que chaque didascalie intégrée a une valeur spécifique

TYPES DE DIDASCALIES INTEGREES				
Didascalies intégrées prépositionnelles	Didascalies intégrées verbales	Didascalies intégrées adverbiales	Didascalies intégrées nominales	Didascalies intégrées narratives
<i>Aux trois figures</i> <i>A l'Evêque</i> <i>A voix basse et humble</i>	<i>Il les regarde tour à tour</i> <i>Carmen s'approche</i>	<i>Presque humblement</i> ...	<i>Un long silence</i> <i>Un long et lourd silence</i>	<i>Tout le monde attend, c'est visible. Puis comme furtivement, par la porte de gauche, paraît Carmen... d'un pas.</i>

qui se rapporte à un personnage ou à un groupe de personnes. Les

didascalies prépositionnelles, verbales et adverbiales concernent le personnage dialoguant tandis que les nominales et narratives décrivent des circonstances qui se rapportent à plusieurs personnages. Vu ces différenciations catégorielles, les didascalies intégrées ne peuvent être étudiées que par regroupement. Par cette option, la détermination de leur fonction devient possible.

Les fonctions des didascalies

Quelle que soit leur nature, les didascalies dans le texte dramatique ne relèvent pas d'une fantaisie scripturale. Elles ont une fonction d'anticipation et de rythmisation.

Les didascalies d'anticipation

A l'examen des didascalies introductives brèves ou longues, il apparaît qu'elles ont pour fonction de situer le contexte de l'œuvre, de présenter les protagonistes ainsi que l'atmosphère dans laquelle l'action est supposée se dérouler. Si les didascalies introductives minimales de *Tartuffe* de Molière et de *Phèdre* de Racine instruisent le lecteur-spectateur quant au lieu où l'action principale est censée se dérouler, les didascalies introductives d'*Une saison au Congo* et de *Rhinocéros* donnent le ton de leur teneur. Chez Césaire, les didascalies introductives préparent le lecteur-spectateur à des rapports sociaux et politiques tendus en raison des référents lexicaux « Quartier africain » et « flics belges » qui font penser aux relations intercommunautaires, interraciales difficiles de la période coloniale. Dans *Rhinocéros*, la longue didascalie introductive de l'acte premier anticipe, dans la mesure où la

description donne l'impression d'une atmosphère d'étouffement, d'imminence de danger. Il s'agit, en réalité, de l'atmosphère qui précède la métamorphose. Par cette fonction d'anticipation, les didascalies introductives préparent le lecteur-spectateur à intégrer psychologiquement le texte, à saisir les situations à venir sans avoir l'impression d'y entrer par effraction. Grâce à la fonction d'anticipation, la sous-catégorie de didascalie introductive « matérialise l'usage social du texte dont elle oriente la réception » (Aron 432). Elle fonctionne comme une bande d'annonce qui capte et stimule l'intérêt du lecteur-spectateur à la différence des didascalies intégrées qui captent l'attention par rythmisation et par ponctuation.

Les didascalies de rythmisation et de ponctuation

Par leur fréquence dans le texte, les didascalies intégrées ont essentiellement pour fonction de rythmer les discours et décrire les conditions de leur émission. Chaque sous-catégorie participe de la double fonction de rythmisation et de ponctuation.

Les sous-catégories verbales et narratives décrivent, précisent ; les sous-catégories nominales contextualisent. Dans *En attendant Godot* et dans *Le balcon*, cette contextualisation est décrite grâce à toutes les références au silence. Ces indications précisent l'atmosphère sonore dans laquelle les personnages engagent leurs discours. Cette atmosphère leur donne un laps de temps de murissement, de maturation dialogique. Pour le lecteur-spectateur, toutes ces didascalies qui se rapportent au silence constituent des moments de méditation qui l'aident à vivre davantage l'intensité dramatique. Les sous-catégories prépositionnelles et adverbiales ont une fonction de distribution et de circonstance. Plus ces didascalies sont nombreuses, plus elles permettent au lecteur-spectateur de se sentir à la fois témoin et lecteur actif, mais aussi de vivre l'intensité et l'émotion qui entourent la pièce. La récurrence des didascalies intégrées ne peut être considérée comme une entrave au texte. Plus elles sont présentes, moins les personnages sont prolixes. Mais moins elles inondent le texte, plus le personnage jouit de son autonomie discursive. Tantôt elles concernent l'état d'âme du personnage dialoguant, tantôt elles assurent la traçabilité d'une situation, la logique des faits et du niveau d'implication des personnages. Grâce aux didascalies intégrées dans le dialogue entre Jean et Bérenger (Ionesco 136-166), le lecteur-spectateur vit en véritable témoin privilégié toutes les étapes de la métamorphose du personnage.

Par la répétition, les sous-catégories participiales, prépositionnelles et nominales rythment la situation présente, tandis que les sous-catégories verbales instruisent le lecteur-spectateur des péripéties qui accompagnent la mutation des humains. A l'acte II du tableau 2 de *Rhinocéros*, grâce à toutes les variantes des didascalies intégrées, le lecteur-spectateur vit

l'enchaînement, l'accélération de la fatalité de la transformation de Jean. A l'impuissance de Bérenger, témoin de cette scène, correspond l'attention soutenue du lecteur-spectateur. L'ensemble des didascalies intégrées (nominales, participiales, adverbiales, adjectivales et prépositionnelles) fait vivre les péripéties de la transformation. Quant aux didascalies intégrées narratives, généralement plus étoffées, plus longues, elles servent de relais, de synthèse, d'intermèdes intérieurs dans la pièce. Elles décrivent toutes les étapes de la métamorphose de Jean et permettent par leur longueur au lecteur-spectateur de s'offrir des pauses, des arrêts qui favorisent le murissement de ce qui précède et le disposent à ce qui advient. L'exemple suivant constitue une illustration parmi tant d'autres :

*Jean, Il **entre** rapidement, **enlève** sa veste qu'il **jette** sur le lit, tandis que Bérenger **se retourne** discrètement.*

*Jean, qui a la poitrine et le dos verts, **rentre** de nouveau dans la salle de bains. **Rentrant** et **sortant**. (Ionesco 156)*

Dans cet exemple, la didascalie intégrée narrative est constituée de verbes d'action (entre, enlève, jette, se retourne, rentre, rentrant, sortant) qui décrivent avec précision l'accélération de la transformation de Jean. Par leur fréquence, ce type de didascalies ponctue la pièce par la traçabilité sémantique qu'elle offre au lecteur-spectateur. Les didascalies intégrées narratives n'altèrent pas l'intrigue, mais elles contribuent à des clarifications situationnelles qui donnent accès à tous les horizons de signification de l'œuvre.

Comme des signes de ponctuation, les didascalies offrent au lecteur-spectateur des pauses de méditation à travers des petites (prépositionnelles, nominales, adverbiales, participiales,), moyennes (verbales) ou longues (narratives) interruptions selon leur densité. Toutes les didascalies intégrées accompagnent le lecteur-spectateur et rendent active la dynamique du texte.

Conclusion

Rares ou absentes des œuvres dramatiques classiques, les didascalies sont devenues un discours de signification du texte théâtral. En identifiant un itinéraire en vue de leur lisibilité, il s'est agi dans cette étude de procéder à une caractérisation des formes didascaliques telles qu'elles apparaissent dans les œuvres, de proposer une voie pour leur décryptage et de définir leur fonction.

Au total, que leur présence soit massive ou discrète dans l'œuvre théâtrale, les didascalies méritent d'être prises en compte dans la recherche des hypothèses de signification. Elles ne sont jamais muettes, car par l'observation et par l'usage, le lecteur-

spectateur finit par déceler toute la profondeur du jeu du héros et des autres personnages et de leur situation. Au prix d'une identification et d'un décryptage pertinents, l'analyste en fait un faisceau de significations du fragment ou de l'œuvre dans sa totalité.

Qu'il s'agisse de didascalies introductives ou de didascalies intégrées, elles anticipent le sens et rythment le texte. A ce titre, les didascalies constituent un itinéraire qui inscrit le texte dramatique dans une perspective de lisibilité objective.

Ouvrages cités

Aron, Paul. *et al. Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF, 2002.

Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Paris : Minuit, 1952.

Césaire, Aimé. *Une saison au Congo*. Paris : Seuil, 1973.

Duchatel, Eric. *Analyse littéraire de l'œuvre dramatique*. Paris : Colin, 1998.

Evrard, Franck. *Le théâtre français du XX^{ième} siècle*. Paris : Marketing, 1995.

Gallèpe, Thierry. « Qui parle à qui dans les didascalies ? ». *Le destinataire au théâtre (1950-2000) A qui parle-t-on ?* Dijon : Editions U de Dijon, 2010.

Genet, Jean. *Le balcon*. Paris : Gallimard, 1968.

Golopentia, Sanda. « Jeux didascaliques et espaces mentaux ». *Jouer les didascalies*. Toulouse : PU du Mirail, 1999. 15-41.

Ionesco, Eugène. *Rhinocéros*. Paris : Gallimard, 1959.

Molière. *Tartuffe*. Paris : Bordas, 1985.

Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Colin, Collection/VUEF, 2002.

Racine, Jean. *Phèdre*. Paris : Librio, 1999.

Ryngaert, Jean-Pierre. *Écritures dramatiques contemporaines*. Paris : Colin, 2011.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris : Belin, 1996.

NOTES

¹ Inspirée de l'histoire de l'indépendance du Congo sous l'administration du Roi de Belgique, *Une saison au Congo* est une œuvre dramatique à travers laquelle Aimé Césaire dénonce à la fois le néo colonialisme et les contradictions entre leaders africains à l'origine de guerres tribales et civiles.

² Cette expression plonge le lecteur-spectateur dans le contexte et l'atmosphère de la période coloniale où Blancs et Noirs faisaient quartier à part.

³ Ce substantif renvoie à celui qui vient du lieu, originaire du lieu, c'est-à-dire l'autochtone. Pendant la période coloniale, il a pris un sens péjoratif dans le discours du colon.

⁴ En reconduisant ce nom dans sa pièce, Aimé Césaire conserve le nom de l'un des acteurs majeurs de l'indépendance du Congo.

⁵ Le travelling est un procédé cinématographique par lequel la caméra se déplace par effet de balayage, d'un point à un autre. Utilisé dans le cadre de l'œuvre dramatique, il permet au lecteur-spectateur de vivre les menus détails de l'intrigue, ce qui renforce l'intensité dramatique.