



Coulisses
Revue de théâtre

39 | Automne 2009
Les didascalies

Des indications scéniques à la « voix didascalie »

Contours énonciatifs de la figure de l'auteur de théâtre contemporain

Marie Bernanoce



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/coulisses/962>

DOI : [10.4000/coulisses.962](https://doi.org/10.4000/coulisses.962)

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 31-42

ISBN : 978-2-84867-270-0

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Marie Bernanoce, « Des indications scéniques à la « voix didascalie » », *Coulisses* [En ligne], 39 | Automne 2009, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/962> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/coulisses.962>

Ce document a été généré automatiquement le 29 décembre 2022.

Tous droits réservés

Des indications scéniques à la « voix didascalie »

Contours énonciatifs de la figure de l'auteur de théâtre contemporain

Marie Bernanoce

- 1 La question des didascalies dans l'écriture dramatique contemporaine représente un vaste champ de questionnements théoriques.

Je pense, et mon éditeur également, que le théâtre est un genre littéraire, il est fait pour être lu et pas seulement joué, lu tout seul et à plusieurs, sans s'embarrasser de mise en scène, on y trouve une écriture littéraire. Souvent on me dit : « les enfants, lorsqu'ils lisent une pièce de théâtre, n'arrivent pas à imaginer les lieux, les personnages, etc ». Tant pis ! Il ne s'agit pas de jouer, mais de lire !¹

- 2 Cette réflexion de Nathalie Papin pose de façon simple les termes d'un débat essentiel pour pouvoir cerner le statut de la réception du texte de théâtre et donc la relation réelle et virtuelle qui se joue entre l'auteur et le lecteur, question au cœur de la représentation que l'on se fait du texte didascalique. Nous pouvons ainsi nous rappeler la célèbre remarque de Koltès dans l'annexe de *Quai Ouest* qui éclaire le caractère bicéphale du texte de théâtre du point de vue de l'auteur de théâtre d'aujourd'hui :

Les passages entre guillemets et entre parenthèses, écrits comme des monologues romanesques, ne doivent bien sûr pas être joués ! Mais ce ne sont pas non plus des textes pour les programmes (...) car la pièce a été écrite à la fois pour être lue et pour être jouée.²

- 3 Même si elle ressemble à une évidence, c'est l'« art à deux temps » de Gouhier, la précision finale de Koltès ne lui en est pas moins apparue comme une nécessité à rappeler : le divorce entre théâtre et littérature qui a marqué l'histoire du théâtre moderne et contemporain peut et doit trouver tout son espace de résolution au cœur de la littérature dramatique, dans le cadre d'une dramaturgie qui ne soumette pas le texte théâtral à la scène, qui ne le place pas en rapports d'infériorité à la scène. La question du texte didascalique, dans sa définition et sa dénomination même, se pose dans ce cadre.

Dans un premier temps, j'envisagerai la définition de la « voix didascalique » telle que j'ai pu l'élaborer³, afin d'interroger le clivage entre texte didascalique et texte

dialogué. Dans un second temps, je l'aborderai sous l'angle particulier de l'énonciation, qui m'apparaît au fil de mes recherches comme le point nodal du fonctionnement du texte de théâtre contemporain.

Définitions : au-delà des indications scéniques

- 4 Pour définir le statut du texte didascalique, on peut tout d'abord repartir du positionnement de Jean-Pierre Ryngaert dans son *Introduction à l'analyse du théâtre* :

C'est une pratique désormais courante, dans l'étude du texte, de se référer à la représentation comme à une partie manquante qui viendrait expliquer le texte et l'éclairer (...), illusion mécaniste d'une simple complémentarité.

Les nombreux liens qui existent entre le texte et la scène ne peuvent se satisfaire de l'illusion mécaniste d'une simple complémentarité.⁴

- 5 Cette illusion mécaniste avait été auparavant clairement dénoncée par Richard Monod dans son ouvrage *Les textes de théâtre*. Directe conséquence, la notion de "texte troué", rendue célèbre par la sémiologie, a causé de gros dégâts par le manque auquel elle renvoie, comme si le texte de théâtre n'était pas auto-suffisant, ce qui lui donne alors un statut à part l'éloignant totalement du littéraire, par ailleurs déconsidéré⁵. Aujourd'hui, signe d'une évolution significative, un certain nombre de théoriciens et chercheurs rejettent cette conception à laquelle ils ont auparavant contribué. Ce qui était nécessaire pour faire exister le rapport aux outils scéniques ne l'est plus aujourd'hui. Lisons ainsi ce qu'écrit Patrice Pavis en 2002 dans la première partie de son ouvrage, *Le Théâtre contemporain* :

En refusant, à juste titre alors, de faire du théâtre un genre littéraire, on a ainsi contribué à se désintéresser du texte dramatique et de son analyse.⁶

- 6 Or si Pavis se réfère ensuite, dans cet ouvrage, au modèle d'analyse pragmatique d'Umberto Eco, ce n'est, me semble-t-il, que pour trop éloigner à nouveau l'analyse du texte dramatique de celle du texte littéraire en gommant l'auteur pour ne se centrer que sur l'énonciation figurée, au sein de la diégèse, comme le faisait Catherine Kerbrat-Orecchioni dans son article de la revue *Pratiques* en 1984, « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral »⁷. Or, sans que cela soit exclusif, il y a aussi à prendre en compte l'énonciation première, enchâssante, si l'on veut réduire le fossé trop profondément creusé entre texte littéraire et texte dramatique. On sent bien où sont les tensions théoriques pour définir le mode de réception du texte dramatique. Quels sont alors les outils sur lesquels s'appuyer ?

- 7 Dans son ouvrage de 1995, *La Figure de l'auteur*⁸, Maurice Couturier, suivant en cela les pistes ouvertes par Gérard Genette dans *Seuils*, fixe un cadre théorique global. Reprenant la notion de « fonction-auteur » définie par Foucault, dans le sillage du Barthes du *Bruissement de la langue*⁹ auquel il emprunte les termes mêmes de « figure de l'auteur », Couturier trace la voie d'une sorte de réconciliation entre les points de vue structuraliste et pragmatique :

La figure de l'auteur telle que je viens de la définir (c'est-à-dire l'auteur reconstruit comme principal sujet énonciatif du texte dans l'acte même de lecture) (...)

Cette approche, qui n'exclut en rien le recours à la narratologie, ainsi qu'on le verra, présente des avantages notables : au lieu d'isoler le texte, voire de le fétichiser, elle le conçoit dans une perspective systémique comme une véritable interface entre deux sujets désirants, soumis chacun de son côté, et de manière inégale compte tenu de l'espace historique qu'ils occupent respectivement, à la loi de l'Autre...¹⁰

- 8 Pour ma part, je retiens cette expression « figure de » pour parler tout aussi bien de l'auteur, du lecteur que de la scène, en action dans la lecture du texte de théâtre. Cette expression paraît en effet à même de rendre compte de l'aspect dynamique, complexe et systémique de ces présences dans l'œuvre, en particulier dramatique. La « figure » connote la rhétorique nouvelle de la lecture qui s'élabore depuis quelques années, en particulier avec les apports de la critique génétique, domaine encore peu développé dans la recherche théâtrale.
- 9 Par ailleurs, dans son article « La didascalie comme acte de parole »¹¹, Jeannette Laillou Savona, en 1985, semblait vouloir concilier pragmatique et narratologie. Elle proposait, dans la continuité de la pensée des philosophes du langage, surtout de John Searle, et dans la sillage de la réflexion de Genette sur la notion de voix¹², de résoudre les questions posées à la pragmatique par les didascalies grâce au concept de « voix didascalique » que j'ai repris à mon compte en le modifiant de façon significative pour qu'il soit compatible avec les nécessités de l'esthétique théâtrale, en diachronie et en synchronie, et en le déconnectant de son acception « sérieuse », selon le sens donné à ce mot par la philosophie analytique : le texte didascalique, au-delà de lui-même, participe d'une poétique d'ensemble fondant la théâtralité telle que nous nous la représentons aujourd'hui dans le théâtre occidental.
- 10 La notion de voix didascalique permet alors de désamorcer les représentations utilitaristes et fonctionnelles du texte didascalique reposant sur une bi-partition étanche entre didascalies et dialogue héritée du fonctionnement classique érigé en modèle. Par voie de conséquence, la voix didascalique donne à la figure de l'auteur une place qui paraît plus juste tout en prenant en compte la figure du lecteur et celle de la scène¹³.
- 11 S'il faut résumer le spectre de ce champ de définitions, on peut alors dresser le tableau suivant :

INDICATIONS SCENIQUES ou DIDASCALIES	→TEXTE DIDASCALIQUE + didascalie interne	→VOIX DIDASCALIQUE
Négation du texte de théâtre comme matériau littéraire	→Reconnaissance linguistique, structuraliste, sémiologique	→Reconnaissance narratologique, pragmatique et esthétique
conception fonctionnelle	Conception semi-fictionnelle	Conception fictionnelle et poétique
Illusion mécaniste, texte injonctif, prescriptif		Vision intégrative, enchâssante

- 12 La première approche, celle des didascalies conçues comme indications scéniques (*stage directions*), pourrait être qualifiée de phase de négation de l'autonomie du texte théâtral, placé en dépendance par rapport à la mise en scène. La seconde conception dénote une prise en compte réelle du matériau textuel mais posée en termes structuralistes et sémiologiques, c'est-à-dire en se limitant trop au seul message, sans faire émerger la figure de l'auteur si ce n'est dans un cadre injonctif, directif : c'est l'auteur donneur d'ordre, que l'on n'a parfois mieux mis en avant que pour le rejeter

ensuite au nom de l'autonomie du metteur en scène. La dernière approche correspond à une position à la fois énonciative, permettant de faire exister la figure de l'auteur, pragmatique, faisant émerger également la figure du récepteur et l'action produite sur lui, et narratologique, mettant en valeur le tissage textuel de ces fonctions auteur et lecteur/spectateur, et leur polyphonie intégrée au sein de l'œuvre.

- 13 Il va sans dire que la réalité des occurrences des mots « indications scéniques » et « didascalies » dans le champ de la recherche recouvre des emplois beaucoup plus complexes que ne le laisse entendre ce schéma. Il s'agit d'une modélisation destinée à formaliser historiquement et abstraitement les questions en jeu.
- 14 Un de mes objectifs de recherche, dans l'examen d'un corpus moderne et contemporain, a été de vérifier le statut fictionnel (selon la terminologie de Searle) de la voix didascalique, et pas seulement fonctionnel ni informationnel, pour accréditer en quelque sorte la position de Jeannette Laillou Savona. Et la vérification dans un large corpus, très ouvert, s'est révélée sans réserve aucune.
- 15 On peut ainsi concevoir que le texte dialogué est enchâssé dans le « texte » théâtral, ce qui se substitue à la conception courante d'une sorte de juxtaposition inégale entre couche didascalique et couche dialoguée, le terme de « texte » apparaissant encore trop souvent comme un mot réservé au dialogue, en appui sur les pratiques de plateau.

Voix didascalique, focalisation et énonciation

- 16 Dans ce cadre, l'énonciation s'impose comme l'un des outils de lecture important, révélateur de l'orientation conjointe d'écriture et de lecture dans le temps de la lecture. Ma réflexion dans ce vaste champ proposera ici un rapide parcours à l'intérieur de la voix didascalique en remontant de la focalisation vers l'usage des temps.

La focalisation

- 17 Le propos ici s'éloignera de façon assez radicale de définitions comme celle d'Anne Ubersfeld dans son petit ouvrage *Les Termes clés de l'analyse du théâtre* :
- Travail du spectateur choisissant un élément de l'espace, un détail de la représentation, un acteur, pour faire porter son attention sur cet élément, et éventuellement le suivre.¹⁴
- 18 Dans le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, la focalisation est traitée dans un article très réduit et, de la même façon, voit son champ relativement réduit :
- Insistance de l'auteur sur une action selon un point de vue particulier pour en souligner l'importance. Ce procédé, essentiellement épique (Genette, 1972 ; Bergez, 1994) s'applique aussi au théâtre : le dramaturge, théoriquement absent de l'univers dramatique, intervient en fait dans le déroulement des conflits et dans la singularisation des personnages principaux, subordonnant le reste aux éléments focalisés. La focalisation influe sur les points de vue des personnages et, par contre coup, sur ceux de l'auteur et du spectateur.
- Sur scène, la focalisation est souvent réalisée concrètement en utilisant un projecteur braqué sur un personnage ou un lieu pour attirer l'attention par "effet de gros plan".¹⁵
- 19 Si l'on revient aux développements de Jeannette Laillou Savona dans son article cité plus haut, on constate qu'elle définit la « voix didascalique » ainsi :

Son statut est celui d'une voix extradiégétique (...) puisqu'il s'agit d'une instance de discours au premier degré, et d'une voix hétérodiégétique (...) qui n'est pas celle d'un personnage de la fiction.¹⁶

- 20 Or, la voix didascalique n'est pas toujours, loin s'en faut, extra et hétéro-diégétique. Il semble que Jeannette Laillou Savona, comme d'autres linguistes¹⁷ connaissant mal le répertoire du théâtre contemporain, se retrouve victime d'une sorte de fossilisation du théâtre qui le cantonne à un corpus contemporain trop restreint en appui sur le modèle que constitue l'écriture théâtrale du XVII^e siècle, un modèle ignorant l'invention de la mise en scène, ce qui les amène à ne considérer que la situation d'énonciation figurée.

La voix didascalique comme voix intradiégétique et homodiégétique

- 21 Sans pouvoir trop développer ce point, à l'opposé des affirmations un peu hâtives de Jeannette Laillou-Savona, on peut en arriver à ce type de tableau à la Genette :

Niveau	Extradiégétique	Intradiégétique
		Enchâssement <u>dénoté</u> du texte dialogué dans le texte didascalique
Relation hétéro diégétique	La plupart des textes du théâtre classiques, XVII ^e Jusqu'aux textes contemporains relevant de cette esthétique	Premier niveau, dénotation implicite Le rôle de la ponctuation, De la fonction commentaire du texte didascalique Théâtre dans le théâtre, Corneille, <i>L'Illusion comique</i> Second niveau : dénotation explicite La plupart des textes contemporains avec énonciation didascalique au « on », « nous », et même « je » Cf Tremblay, <i>A toi pour toujours ta Marie-Lou</i> , ou encore « vous », cf Melquiot, <i>L'Enfant-Dieu</i>
homo-diégétique		Personnage « Moi » de Melquiot dans <i>Catalina in fine</i> <i>L'Impromptu de Versailles</i> Molière <i>L'Impromptu de l'Alma</i> Ionesco <i>Le Drame de la vie</i> Restif De La Bretonne pour les parties encadrées : théâtre dans le théâtre avec héros identique au « sujet didascalique » de la pièce cadre

- 22 Signalons au passage que le constat que l'on peut tirer de ce rapide essai de classification tient à la manière de prendre en compte le phénomène du théâtre dans le théâtre : celui-ci n'est jamais que le prolongement du mode d'énonciation didascalique dénotant la présence du sujet didascalique, dans le cadre d'un continuum.
- 23 Plus globalement, il y aurait là un travail de recherche fort intéressant à poursuivre dans ce domaine, depuis la stabilisation de l'établissement éditorial des textes, de façon à rendre sensible l'évolution de la dramaturgie au travers de la manière dont l'auteur de théâtre se place et se vit, dans le concret de son mode d'énonciation didascalique, ainsi dans le « on » ou le « nous ».

- 24 Observons ainsi la pièce de Fabrice Melquiot, *L'Enfant Dieu*, dont l'énonciation didascalique est des plus révélatrices et dont voici l'incipit :

Sur un nuage, quelque part au-dessus de nos (SPN) têtes, un trône de pierres et de bois précieux, somme suspendu à rien.

Une graine germée dans une boule de coton.

Assis entaillleur sur son trône suspendu, un enfant noir.

On entend le vent qui soulève doucement des bouts de nuage.

On entend les oiseaux crépiter dans les arbres.

On entend la kora et une voix d'enfant qui porte un chant très ancien.¹⁸

- 25 On y trouve le « on » de régie, qui parcourt toute la pièce mais presque uniquement, il faut le signaler, dans la formule « on entend » :

On entend voleter les papillons, planer les oiseaux, bruissier les arbres.

On entend courir Kalifa. Son souffle court. Les bruissements qu'il frôle, pour aller jusqu'à la première porte venue.

On entend le chant de Kalifa qui monte au loin, bientôt couvert par la rumeur de la foule des nouveaux arrivants.

On entend des bruits de foule qui disparaissent.

On entend des bruits de marteaux sur du bois, frappés avec colère.¹⁹

- 26 Cette pièce fonctionne sur un retour en arrière : lorsqu'elle commence, Kalifa, l'enfant mort de faim des rues de Dakar city, est déjà devenu Dieu au paradis et l'on assiste ensuite aux péripéties de cet avènement. Il faut alors relever que la didascalie « *On entend la kora et une voix d'enfant qui porte un chant très ancien* » se retrouve à la fin de la pièce²⁰ comme le signe tangible et magique qui fait se rejoindre le présent scénique du début de la pièce et celui de la fin du récit. Tel est donc le sens de ce « on entend » revenant comme un leitmotiv, une rime didascalique.

- 27 À ce « on » est aussi associé dans la didascalie initiale un « nous » plus étonnant qui ne correspond pas tout à fait au « nous » présent par exemple dans les pièces de Marguerite Duras. Chez Duras, le « nous » équivaut au « on » de régie, figurant les spectateurs, pour en accentuer sans doute un peu plus la communauté partagée avec l'auteur. Le « nous » dans la pièce *L'Enfant Dieu* a cette valeur mais la structure de la pièce lui en ajoute une autre : à la fin du retour en arrière, lorsque Saint-Pierre et Noé le lui demandent lors de son entretien d'embauche pour être Dieu, Khalifa expose ce qu'il ferait du monde s'il était Dieu :

Si j'étais Dieu

Je passerais mon temps à dire aux hommes

Que Dieu c'est pas moi

Si eux c'est pas des hommes²¹

- 28 Son espoir exposé à la fin de la pièce est donc présent dans le texte didascalique dès le début de la pièce : c'est la « graine germée dans une boule de coton ». C'est aussi le sens du « nous » : les espoirs de Khalifa sont au-dessus de la tête des lecteurs/spectateurs pour que ceux-ci les partagent. Au metteur en scène de savoir ensuite donner tout cela à son spectateur sans verser dans le didactisme. Comme on le voit bien ici, le texte de théâtre requiert un lecteur attentif à son fonctionnement textuel.

Les temps et les modes des didascalies : dénudation de la figure de l'auteur

29 Si l'usage, dans le modèle classique, veut que les didascalies, peu nombreuses²², ne soient écrites qu'au présent, beaucoup de textes contemporains jouent, on le sait, avec le futur ou le conditionnel, parfois même avec le passé.

30 Avec le texte didascalique au futur et au conditionnel, on peut émettre l'hypothèse que l'on a là le mode d'énonciation typique de l'émergence de ce que Michel Vaïs nomme « l'écrivain scénique »²³, par le fait qu'il s'agit d'une écriture de régie, mais pas nécessairement fermée comme on le dit trop souvent. C'est ainsi que dans *Coup de bleu* de Bruno Castan, une pièce de 2001, on peut lire en didascalie initiale :

La scène représentera alternativement deux univers : l'espace du conte, l'espace des voyages de Monsieur Barbe-Bleue.

*On tentera de faire en sorte que le grand K et Monsieur Barbe-Bleue soient toujours présents en scène.*²⁴

31 Et l'on pourrait ainsi citer de très nombreux exemples. Prenons *Cripure* de Louis Guilloux, pièce de 1962, qui démarre par un très long texte didascalique au présent et au futur :

Tout est plongé dans l'obscurité. Des chants indécis, choisis parmi les plus beaux chants populaires russes, commencent à se faire entendre avant le lever du rideau. Tout doit être d'abord perçu comme une confusion sonore, traversée par des sifflets de locomotive, et des sonneries de clairon. Lointaine rumeur de troupe en marche et cri : « N'allez pas là-bas ! » auquel répondra, sous une autre rumeur de troupe en marche : « Ah ! I fallait pas i fallait pas qu'il y aille, ah ! y fallait y fallait pas y aller. »

(Le « N'a » constitue une note ascendante et soutenue, le « llez » une note brève et haute, le « pas là-bas ! » sera prononcé comme « palaba » en chute de cascade.)

Le rideau s'éclaire. Une voix qui désignera le chanteur comme un ouvrier parisien, chantera :

Tu le r'verras Paname, Paname, Paname... (...)

*Un coup de feu. Le chanteur fera : « Ah ! » Et se taira. Puis le Chœur. Ce chœur viendra d'un groupe de soldats russes appartenant aux troupes retirées du front de Champagne après la chute du tsar.*²⁵

32 Dans le cas du conditionnel, nous voyons à l'œuvre les caractéristiques de la « voix didascalique de régie » mais cette fois plus clairement ouverte, c'est ce que j'appelle des « didascalies aléatoires ». Nous pouvons ainsi observer la didascalie initiale de *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard :

Le spectacle « Vie et mort du Roi Boiteux » devrait toujours être réalisé dans son ampleur. Soit sous la forme d'un théâtre-feuilleton : une pièce chaque jour de la semaine. Soit au cours d'énormes journées de théâtre.

*Il serait bon que l'environnement visuel et sonore, l'ambiance générale de la représentation, le style de jeu soient incohérents, anarchiques, barbares, éloignés autant que possible des traditions de sagesse et de respect qui entourent généralement l'acte théâtral, et qui l'étouffent.*²⁶

33 Ce type d'écriture didascalique tout à la fois ouvre et ferme son rapport à sa mise en scène. Ronfard dit ainsi, par cet emploi du conditionnel, toute la part expérimentale qu'il revendiquait au TEM, Théâtre Expérimental de Montréal²⁷.

34 Un autre exemple de conditionnel, plus révélateur de l'écriture actuelle, retient l'attention dans la pièce de Laurent Gaudé, *Pluie de cendres* :

Il faudrait pouvoir penser que les derniers cris, les dernières suppliques des habitants seront entendues. Le vent les emporte, le vent doucement caresse les murs meurtris de la ville, comme une main qui glisse sur le visage d'un mort et lui ferme les yeux.²⁸

- 35 Ce conditionnel, on le sent bien, se situe moins du côté des injonctions de régie, même ouvertes (comme dans l'exemple précédent), que du côté de l'imaginaire d'ordre poétique, dans la suite de ce que j'appelle une « écriture didascalique d'ambiance », très présente dans l'écriture théâtrale contemporaine.
- 36 Pour finir sur ce sujet de l'usage des temps, une pièce peut particulièrement retenir l'attention, c'est *Le Pire du troupeau* de Christophe Honoré. Cette fois, les passés (à une exception près²⁹) ne seront pas des passés composés mais des passés simples, temps par excellence du narratif et surtout du conte³⁰. Alors que le corps du texte dialogué ne comporte aucune didascalie interstitielle, voici une partie de la didascalie initiale :

En début d'après-midi, la guerre avait repris et à nouveau l'herbe du jardin fut arrachée, le carré de pelouse qui leur servait de champ de bataille était devenu maigre comme en hiver, comme la fourrure avare, minable, d'un animal presque mort, ou plutôt déjà mort et dans un tel état de décomposition qu'il n'est pas exagéré d'affirmer que leur combat avait lieu sur une tombe.³¹

Quand le père revint, c'était le silence.³²

La mère prit Richard par la main, elle l'entraîna vers le talus, là où des pierres de granit rose sont amassées en monticule.³³

- 37 On perçoit bien comment le passé de ce texte didascalique relève d'une certaine forme de « dramaturgie à rebours », telle que l'analyse Hélène Kuntz :

L'idée de rétrospection va à l'encontre de toute une tradition qui veut, selon la formule de Szondi, que « le drame se déroule selon une suite absolue de présents ». L'orientation du drame vers un dénouement situé dans l'avenir, vers une catastrophe finale, subordonne en effet le passé des personnages au présent de la représentation. C'est au contraire comme une pièce hybride, tendue entre rétrospection et progression que se donnent à lire *Les Revenants* : la pièce d'Ibsen se nourrit de la révélation d'un passé familial coupable, que seule la maladie héréditaire d'Oswald vient finalement actualiser.³⁴

- 38 Toute la pièce de Christophe Honoré fonctionne sur la tension entre la catastrophe passée que représente le suicide de l'aîné des fils de la maison, très vite posé, et la réactualisation de cette catastrophe par son prolongement inversé, le meurtre du second fils par le benjamin, qui veut vivre. Le passé de ces didascalies n'est donc pas une clause de style. Y est en jeu une forme du tragique contemporain.
- 39 Si nous continuons alors à explorer la structure de la pièce de Christophe Honoré, nous découvrons que l'écriture didascalique de la pièce n'est pas homogène. Dans l'acte 2 le présent didascalique scelle le drame dont l'écriture didascalique au passé, dans l'acte 1 a posé le caractère inéluctable. Et le texte didascalique du troisième acte est au futur, signe d'avenir porteur de sens, outil de la dramaturgie de la pièce.

Conclusion

- 40 L'énonciation dans les textes de théâtre modernes et contemporains n'apparaît pas du tout relever du type récit, comme on le croit et comme on l'affirme encore si souvent. Les exemples des modes d'énonciation de type discours marqués par la présence du « on » et du « nous » y sont en effet légion. L'usage des temps, de la même façon, révèle la figure de l'auteur avec beaucoup de présence.

41 Il faut aussi souligner que la voix didascalique revêt bien d'autres aspects fort intéressants en termes énonciatifs, qu'il n'a pas été possible de développer ici, de la liste de personnages à la mise en page de la pièce. On peut aussi relever ce que j'appelle le « performatif didascalique » : cas particulier de la figure de la scène qui tient à la capacité du texte didascalique à faire ce qu'il dit de la scène, à des degrés et avec des outils différents, dans toutes les ressources du poétique. C'est ainsi le cas de l'écriture de Beckett dans *Actes sans paroles*, voix didascalique dont on a trop dit qu'elle était prescriptive, injonctive et même banale. Or, elle semble surtout de l'ordre de cette poésie en action qu'un Novarina aujourd'hui fait vivre dans le dialogue. Je ne résiste pas au plaisir de citer Michel Vaïs dans *L'Ecrivain scénique*. Il s'agit là d'une analyse certes datée mais qui me semble pouvoir encore servir de repoussoir :

Tandis que certains auteurs littéraires ou de la période naturaliste adoptaient un style fleuri, permettant l'évocation de la psychologie des personnages, celui de Beckett est banal. Les directives sont pratiques. Tout ce que Beckett inclut dans ses indications, il le voit sur la scène au fur et à mesure qu'il compose sa pièce, et le spectateur doit le voir aussi. Il s'agit donc de descriptions pures et simples d'images scéniques sans figures de rhétorique, sans comparaisons ni images poétiques. (La poésie ne se situe pas dans le style des indications, qui sont encore de la littérature, mais directement au niveau de la scène.) Une syntaxe ordinaire, ajoutée à de nombreuses répétitions voulues par l'auteur, contribue à la platitude du style.³⁵

42 On mesure bien ainsi tout le chemin parcouru et sans doute à parcourir dans la reconnaissance de cette forme de discours qu'est la voix didascalique, qui met en jeu une posture d'écriture que l'on peut au bout du compte appeler de « monstration ». Ce que l'écrivain de théâtre accomplit comme acte de langage dans son écriture semble en effet relever d'un geste de présentation de la fiction, plus ou moins mise en régie mais dans l'imaginaire de la scène, même en creux et même dans l'absence ou quasi-absence de texte didascalique, à l'opposé de Beckett³⁶. Cela rejoint le *showing* des Anglo-saxons, ce que les pragmaticiens appellent *ostension*, mais il s'agit d'une ostension vécue dans une situation de communication indirecte, et donc ouverte à grands battants aux pouvoirs esthétiques d'une langue, d'une scène et d'une langue en scène.

43 Il y a là toute une poétique à développer qui permet au bout du compte de sentir en quoi l'écrivain de théâtre, depuis l'invention de la mise en scène, est un jeune écrivain dont on n'a pas encore assez dessiné la figure.

NOTES

1. Rencontre avec Marc Gérard, CDDP des Ardennes, 2 octobre 2002, site http://www.ac-reims.fr/datrice/ecole/ia08/cycle_3/Rencontre/n_papin.htm.

2. Koltès, Bernard-Marie, *Quai Ouest*, Paris, Editions de Minuit, 1985.

3. Un ouvrage sur le sujet est en cours, à paraître aux éditions Théâtrales. Le lecteur pourra se reporter aux articles suivants : « Pour une typologie de la voix didascalique : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain » in Fix, Florence, Toudoire-Surlapierre, Frédérique (textes réunis par), *La didascalie dans le théâtre du vingtième siècle, Regarder l'impossible*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2007, p. 47-60 ; "La didactique du texte de théâtre : comment penser la

relation entre écriture et oralité ? La notion de voix didascalique", in Clermont, Philippe, Schneider, Anne (sous la dir. de), *Ecoute mon papyrus, Littérature, oral et oralité*, Strasbourg, SCEREN, CRDP d'Alsace, 2006, p. 225-240. Les termes entre guillemets, non attribués, relèvent d'une terminologie de recherche personnelle en cours d'élaboration. Se reporter au glossaire de l'ouvrage *A la découverte de cent et une pièces, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Montreuil, Editions Théâtrales/SCEREN, 2006, p. 497 à 511.

4. Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, p. 18-19.
5. Les esthétiques de la réception sont passées par là, permettant de développer l'idée que tout texte littéraire est troué, ce qui permet de réinscrire le texte dramatique dans le littéraire.
6. Pavis, Patrice, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Nathan Université, 2002, p. 1.
7. Kerbrat-Orecchioni, "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", *Pratiques* n° 41, mars 1984.
8. Couturier, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
9. Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
10. Couturier, Maurice, *La Figure de l'auteur*, op. cit., p. 22.
11. Laillou Savona, Jeannette, " La didascalie comme acte de parole ", in Ferral, Josette (sous la direction de), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise, 1985.
12. Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 225 à 267. Précisons que Genette lui-même se réfère à Benveniste, donc à la prise en compte de l'énonciation conçue comme rapport au sujet.
13. Par « scène », il ne faut pas entendre seulement l'évocation plus ou moins explicite de la mise en scène possible du texte mais aussi et presque davantage les conceptions esthétiques de la mise en scène que portent l'écriture et l'auteur, dans l'invention comme dans la reproduction.
14. Übersfeld, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 43.
15. Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 142.
16. Laillou Savona, Jeannette, op. cit., p. 233.
17. On peut en arriver à la même conclusion concernant le travail de Thierry Gallepe dans *Didascalies, Les Mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997.
18. Melquiot, Fabrice, *L'Enfant Dieu*, Paris, L'Ecole des loisirs, 2003, p. 9.
19. Ibid., p. 13, 21, 29, 37, 38. Il n'y a que deux occurrences de « on » qui ne soit pas associé à « entend », c'est « on frappe à la porte », p. 45, et « on se souvient », p. 43, deux « on » de romancier = je + tu + ils, selon les analyses de Catherine Kerbrat-Orecchioni.
20. Ibid., p. 53.
21. Ibid., p. 56.
22. Rappelons que telles étaient les recommandations faites par l'Abbé d'Aubignac en 1657 dans son ouvrage *La Pratique du théâtre*. Mais précisons aussi que tous les auteurs classiques n'ont pas suivi ces préceptes de manière régulière. Racine peut ainsi incorporer une seule didascalie interstitielle dans *Phèdre*, tandis qu'il y en a 27 dans *Les Plaideurs* comme l'étudie Thierry Gallepe dans l'ouvrage *Didascalies, Les mots de la mise en scène*, op. cit.
23. Vaïs, Michel, *L'Ecrivain scénique*, Québec, Presses de l'université du Québec, 1978.
24. Castan, Bruno, *Coup de bleu*, Paris, Théâtrales jeunesse, 2001, p. 7.
25. Guilloux, Louis, *Cripure*, Paris, Gallimard, 1962, p. 1.
26. Ronfard, Jean-Pierre, *Vie et mort du Roi Boiteux*, Montréal, Leméac, 1981, p. 35.
27. Jean-Cléo Godin précise dans sa préface à la pièce, p. 10 à 12, que Jean-Pierre Ronfard a été parmi les membres fondateurs du TEM et qu'il y a beaucoup de ressemblances entre les créations du TEM et la pièce *Vie et mort du Roi Boiteux*.
28. Gaude, Laurent, *Pluie de cendres*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2001, p. 34.
29. CHINO : Embrasse-moi. Ils se sont embrassés, in Honoré, Christophe, *Le Pire du troupeau*, Paris, Editions de l'Olivier, 2001, p. 19.
30. On trouvait déjà le passé simple dans l'écriture didascalique de *Quai Ouest* de Koltès.
31. Honoré, Christophe, *Le Pire du troupeau*, op. cit., p. 9.

32. Ibid., p. 24.

33. Ibid., p. 25.

34. Sarrazac, Jean-Pierre (sous la dir. de), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Etudes théâtrales n°22, Louvain-la-Neuve, Belgique, 2001, p. 103.

35. Vaïs, Michel, op. cit., p. 105.

36. J'ai forgé pour ces deux esthétiques les expressions d'« épure dialoguée » et, à l'opposé, de « débordement didascalique ». Bien sûr, il faut convenir que certaines écritures théâtrales modernes et contemporaines peuvent fonctionner comme des livrets de scène de nature peu poétique, mais la question est à aborder en termes scalaires. Toute mise en mots suppose poétique.