



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

22 | 2015

La révolution théâtrale dans le Río de la Plata

***Teatro perdido* et bribes récupérées : fonctions et effets du paratexte dans le théâtre hispano-américain contemporain**

Lost Theatre and Recovered Snatches: Functions and Effects of the Paratext in Spanish-American Contemporary Theatre

Brigitte Natanson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3138>

DOI : 10.4000/ilcea.3138

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-295-0

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Brigitte Natanson, « *Teatro perdido* et bribes récupérées : fonctions et effets du paratexte dans le théâtre hispano-américain contemporain », *ILCEA* [En ligne], 22 | 2015, mis en ligne le 01 mars 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3138> ; DOI : 10.4000/ilcea.3138

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© ILCEA

Teatro perdido et bribes récupérées : fonctions et effets du paratexte dans le théâtre hispano-américain contemporain

Lost Theatre and Recovered Snatches: Functions and Effects of the Paratext in Spanish-American Contemporary Theatre

Brigitte Natanson

- 1 L'observation des didascalies et d'autres éléments paratextuels sur la scène hispano-américaine contemporaine permet d'analyser des traces de l'événement théâtral une fois qu'il s'est produit (*teatro perdido*). Après avoir analysé certaines modalités extrêmes du discours didascalique contemporain, nous acceptons ces bribes qui nous arrivent à travers d'autres éléments paratextuels, comme le discours des auteurs et metteurs en scène sur leurs pratiques, pour tenter de saisir l'insaisissable, tout en acceptant la vanité d'un tel projet.
- 2 Le point de départ de ces réflexions sur les effets et fonctions du paratexte dans le théâtre hispano-américain contemporain se trouve dans l'expérience de l'enseignement des langues-cultures des pays hispanophones par la lecture de textes et la pratique théâtrale. Trois constats principaux précédèrent cette démarche : 1) les difficultés d'appropriation corporelle de la langue espagnole par de nombreux étudiants à l'université ; 2) les difficultés de compréhension des points de vue dans les textes littéraires ; 3) le fait que le « théâtre » est la plupart du temps analysé à l'université comme s'il s'agissait d'un texte littéraire¹.
- 3 Pour le premier aspect, il n'est pas besoin d'insister sur les bienfaits de la mise en bouche de la langue d'apprentissage ; quel que soit le niveau de compétence visé, ce qui est passé par cette appropriation s'avère plus durable que n'importe quel cours de grammaire ou de phonétique (on peut prétendre, entre autres, les accompagner pour se débarrasser des

béquilles — comme ce « heu » français abhorré par Borges, si incongru et laid en espagnol)².

- 4 De même, tous les jeux textuels, de réécriture, de pastiche à partir de différents supports pour terminer par une mise en corps et en scène approfondissent la compréhension des récits de l'intérieur, en sujets actifs ayant la capacité d'adopter des points de vue différents. Enfin la prise en considération du texte théâtral seulement comme objet textuel, sacralisé de plus lorsqu'il nous vient des siècles précédents, s'avère insuffisante et réductrice pour décrire l'événement théâtral en soi.
- 5 La dimension « amateur » de ces pratiques, consolidées par une actualisation (stages réguliers) et la complicité ponctuelle de professionnels du théâtre, ne diminue en rien l'exigence esthétique : il ne faut surtout pas craindre d'aborder des textes difficiles au premier abord, étant donné la multiplicité des signes permettant de les pénétrer et de les faire siens, et la primauté de l'engagement du corps dans l'apprentissage³.
- 6 Quant au troisième point, rappeler que « le texte précède la représentation, le texte a néanmoins été conçu de façon téléologique, c'est-à-dire dans la perspective de la représentation » (Gallèpe, 1998 : 11) est certes essentiel, mais non suffisant. Les pratiques d'écriture collective, d'écriture de plateau en particulier, ou encore d'écriture pré-scénique comme une esquisse, à partir du xx^e siècle, et pas seulement dans le Río de la Plata, obligent à revoir ces rapports entre le texte écrit et le reste de l'événement théâtral.

Discours dialogal et discours didascalique : fonctions et effets de l'inversion du rapport

- 7 Les didascalies (ou indications scéniques) représentent ces dernières années un champ d'investigation relativement important — j'en veux pour preuve quelques publications théoriques sur le sujet dans ces dernières décennies — et intéressent en particulier les linguistes. L'examen théorique et pragmatique de la variété des modalités (du simple conseil à l'injonction non négociable, tant que l'auteur est vivant) dépasse amplement le cadre de cet article. Nous en rappellerons quelques aspects essentiels. Certains auteurs distinguent par exemple entre didascalies liminaires, externes, internes, objectives, subjectives, obligatoires, optionnelles. Les termes de macrodidascalies, mésodidascalies et microdidascalies servent aussi à Sanda Golopentia à aborder leur fonctionnement pragmatique :

Les macrodidascalies sont des didascalies qui concernent [...] toute la pièce. Les mésodidascalies contrôlent des sous-espaces (ou alvéoles dramatiques) qu'elles ont contribué à ouvrir/fermer (donc, à définir, instaurer ou à abolir). Les microdidascalies sont des didascalies diacritiques qui, s'associant aux macrodidascalies ou aux didascalies intermédiaires, introduisent des modulations de détail dans la structure de la pièce. (Golopentia-Eretescu & Martínez Thomas, 1994 : 50)

- 8 Le texte théâtral comprend le discours dialogal et le discours didascalique ; le premier rend compte des paroles prononcées par les acteurs, le deuxième indique le comment de cette parole portée⁴. Les didascalies indiquent par ailleurs l'espace, le temps, les actes non verbaux et s'adressent donc également aux metteurs en scènes et aux praticiens de tout ordre, techniciens, décorateurs, costumiers, etc. Elles sont parfois englobées dans le

terme de « didascalies structurantes⁵ ». Cet ensemble est en général le fait d'un ou de plusieurs auteurs.

- 9 Selon leur fonction, elles entourent le discours dialogal et/ou s'y imbriquent typographiquement. Lorsqu'elles sont minimales, comme dans le théâtre grec⁶ puis latin (au moins la liste des *dramatis personae*) et plus tard le théâtre dit « classique » (*Siglo de Oro* en Espagne, théâtre élisabethain, etc.), elles indiquent les entrées et sorties des personnages. Elles augmentent en quantité dans le théâtre romantique et se perfectionnent ou explosent⁷, selon les points de vue, à partir du xx^e siècle, au point que le discours didascalique en vient parfois à recouvrir le discours dialogal : Beckett, Arrabal, Handke comme extrêmes, sont souvent cités. Moins mentionnés, deux noms de la scène hispano-américaine nous fournissent des exemples éclairants de cet usage inversé : Susana Torres Molina (Argentine) et Marco Antonio de la Parra (Chili). De ce dernier, deux œuvres sont significatives à cet égard : *Heroína* et *Héroe* (1999) ; dans *Heroína*, la première scène n'est que didascalies, dans *Héroe*, ce sont les scènes I, II, et III, et dans les autres scènes, les didascalies occupent toujours plus de place que les répliques. Observons la première scène et le début de la deuxième de *Heroína* (*el mito del nacimiento del héroe*) :

ESCENA I

El escenario debe estar lleno de caballos. Sus cuerpos rotundos, briosos, pifan, gimen, se quejan, silban, al borde de la estampida, causando cierto temor en el público que casi ha abandonado del todo la sala ya mucho antes del inicio de la función.

Entra HEROÍNA que debe ser muy guapa pero no bella y se mueve entre las bestias siempre a punto de morir.

Si algún espectador intenta salvarla debe impedirle.

Permanecerá entre los animales donde intentará cantar algo que no se distingue por el ruido.

La luz se extingue poco a poco.

ESCENA II

Ella entre ataúdes, vestida de negro. La cima de un monte, al fondo un campo de batalla.

HEROÍNA: (*como una princesa destronada*):

Éstos no son mis padres. [...] (De la Parra, 1999 : 37)

- 10 Nous avons indiqué comme premiers destinataires de l'énoncé didascalique le metteur en scène et les acteurs, mais dans cette première scène on constate une adresse virtuelle au public, sommé dans un premier temps d'être terrorisé par la présence des chevaux, d'avoir en partie évacué la salle, puis, pour ceux qui seraient restés, de ne pas s'aviser d'intervenir sur ce qui se passe sur scène. Ces informations ne leur étant pas destinées en principe, que doivent en faire les acteurs et techniciens de la mise en scène ? Quel est le sens de ce clin d'œil à un théâtre populaire où le public se prend tellement au jeu qu'il prend parti dans l'intrigue, avant même que celle-ci ne débute ? Finalement, apparaît ici, sans être nommé, un quatrième destinataire : le lecteur de cette trace de théâtre qu'est le livre que nous avons entre les mains. Au début de la deuxième pièce mentionnée, *Héroe*, des actions du public sont également énoncées, comme s'il s'agissait d'acteurs⁸ :

ESCENA I

Una ancha planicie de hierba seca sobre el que salpican inútilmente dos o tres regadores conectados a gruesas mangueras de plástico colorido.

En el centro HÉROE en una tumbona con gafas de sol, un bañador viejo y una camiseta arrugada negra.

El sol es insoportable.

Pasan diez o veinte minutos sin acción alguna.

Oscuro.

ESCENA II

La misma escena de noche. En la ventana de una casa un hombre vestido con ropa interior de mujer inicia un lento striptease.

Aplausos como de una boîte.

Una cantante negra saluda al público. Su voz en off. Dice frases ininteligibles en inglés. Luego canta THE MAN I LOVE pero el escenario empieza a ser atravesado por carros de supermercado que se estrechan entre sí en creciente algarabía.

El hombre de la ventana está desnudo y se apoya en el borde de la ventana mientras fuma.

Suena el teléfono. La canción termina.

ESCENA III

HÉROE vestido de traje beige, camisa blanca y corbata marrón con lunares. El escenario cubierto por cuarenta mesitas blancas, cada una con una tostadora, una cafetera, un vaso de zumo, una barra de mantequilla, un pote de mermelada de naranja amarga, vajilla, cubiertos. Todo exactamente igual en cada una.

Comienza la música, la superposición de las noticias matinales de RADIO NACIONAL DE ESPAÑA con un Vals de Strauss totalmente desafinado.

HÉROE corre bebiéndose el café, comiéndose las tostadas y todo el desayuno de cada mesa en perfecto orden a velocidad creciente.

Entre la mesa 20 y la 30 sucumbe.

Suena el teléfono.

El aparato de radio estalla.

ESCENA IV

HÉROE cantando con un par de maracas un bolero (probablemente PERFIDIA) frente a un micrófono.

Una gran nevera en un costado del escenario.

Entra CHICA BIEN vestida correctamente. Arroja su bolsa sobre un sofá y abre la nevera.

HÉROE canta. [...]

ESCENA VI

El fondo de la escena repleto de Moais (esculturas megalíticas de la Isla de Pascua).

HÉROE en el centro vestido con gabardina abre los brazos hacia el público.

Un enorme crucero de utilería, pintado, plano, algo ingenuo, cruza la escena arrastrado por marineros de comedia musical norteamericana, mientras HÉROE grita.

HÉROE: ¡ISABEEEEEL!

El barco desaparece. Los Moais comienzan a derrumbarse, cae también alguna estatua de Lenin, otra de Marx, la Tour Eiffel, el Arco de Triunfo, la Acrópolis de Atenas, el Coloso de Rodas, Arnold Schwarznegger [sic], el Oscar de Hollywood, etcétera.

Todo con estrépito de utilería.

El público huye para protegerse del terremoto.

Entre el polvo que se disipa sobrevive HÉROE.

HÉROE: Ni así.

Entra un grupo de bailarinas de zapateo americano iniciando un número alegre y festivo. El HÉROE furioso saca una pistola y las va eliminando una a una entre el ruido de los tiros y los chillidos de las pobres chicas que caen asesinadas por la espalda, ensangrentados sus lindos trajes de lamé.

HÉROE (con cierta tristeza): Ni así. (De la Parra, 1999 : 47-51)

- 11 On notera, comme exemple des effets des didascalies, une tonalité moqueuse, un niveau d'injonction très fort mais avec une certaine souplesse : dans la scène III, l'acteur (ou le metteur en scène ?) peut choisir à quel moment, entre la table 20 et la table 30 (des quarante qui occupent le plateau), il succombe à sa « grande bouffe » individuelle. D'autre part, l'auteur alterne ces injonctions très fortes avec des hypothèses, feignant ainsi de ne pas être responsable, de ne pas savoir ce qui se passe(ra) sur scène : « HÉROE cantando con un par de maracas un bolero (probablemente PERFIDIA) frente a un micrófono. » Comment peut-il indiquer « probablement » le titre du boléro chanté par le personnage, s'il en est le créateur ? Est-il en train d'indiquer ce que le public doit imaginer entendre ? Puis, de nouveau, le public (ou ce qu'il en reste supposément) est virtuellement invité à quitter la

salle : « *El público huye para protegerse del terremoto.* » Les scènes didascaliques n'ont donc pas seulement créé une atmosphère délirante, onirique et comique, elles ont construit la matière même de la représentation, en incluant (en induisant) les réactions du public. Reste au metteur en scène à les mettre en œuvre, avec une marge de manœuvre relative : ignorer les didascalies serait ici renoncer à la représentation.

- 12 Dans notre deuxième exemple, nous voyons comment le travail de Susana Torres Molina explore avant tout le langage corporel : la prédominance de la description, par les didascalies, semble donc logique. Pour en rendre compte dans une publication, et pour la structure de l'œuvre à représenter, comme « *guión dramático* », selon ses propres mots, les différentes parties portent bien le nom de scènes ; en voici un exemple dans *Amantísima* :

ESCENA I

Escenario A. Mientras el público entra y se acomoda en el espacio teatral, se escucha La Pasión según San Mateo, de J. S. Bach. La luz es tenue y puntual. En el escenario A se ven dos personas / muñecos totalmente vendadas, como momias, muy levemente iluminadas, que giran lentamente en su sitio.

ESCENA II

Escenario B. Escuchamos la música compuesta para esta escena. La Madre, en su sector lateral, bajo una luz cenital, trabaja con su cuerpo como si estuviera mirándose en un espejo imaginario. [...] (Torres Molina, 2010 : 9-10)

- 13 Les deux premières scènes (ainsi que les scènes VI, VIII, IX, XII, etc.) ne comportent que des didascalies, tandis que les suivantes se composent en moyenne de 90 % de didascalies et d'une ou deux phrases échangées par les personnages, comme dans la troisième, où la Mère s'adresse à sa fille : « *¿Qué querés, qué necesitás?* », ou encore la quatrième, la seule réplique étant l'interrogation, sur différents tons et rythmes : « *¿Mamá, mamá?* »
- 14 On pourrait postuler d'un point de vue théorique le caractère « optionnel » des didascalies, la possibilité de leur non prise en compte pour la mise en scène. Les exemples ci-dessus posent crûment la question du rapport entre les deux discours : il est impossible ici d'envisager la seule prise en compte d'un discours dialogal inférieur en quantité au discours didascalique. Plutôt qu'organiser l'espace, les mouvements et les modalités du dialogue, ce dernier décrit l'action elle-même, à peine ponctuée par moments par une ou deux phrases de monologue chez de la Parra, de dialogues chez Torres Molina.

Que nous apporte l'examen du paratexte ? Exemples chez Vicente Leñero, Ricardo Bartís et Claudio Tolcachir

- 15 Le terme de paratexte⁹ englobe bien plus que les indications scéniques. Sans doute davantage que dans toute autre forme artistique, et malgré ses insuffisances ontologiques, il permet une relative compréhension du fait théâtral. Pour Thomasseau, il est un « *texte provisoire et aléatoire d'étendue variable* » (1984 : 82). Incluant tout ce qui n'est pas dialogue, monologue ou soliloque, mais pas seulement les indications scéniques ou didascalies, il permet d'amplifier la compréhension de l'œuvre théâtrale, non pas dans sa totalité, mais à un certain stade de son achèvement (représentée devant un public ou imaginée par un lecteur). Il comprend les textes préfaciels, comme les prologues, introductions, avertissements, notes d'intention, lesquels peuvent être autoriels ou non autoriels. Dans ce dernier cas, les auteurs peuvent être des chercheurs, des critiques, des metteurs en scène, d'autres dramaturges, des acteurs, l'éditeur. L'observation de

l'énonciateur et du destinataire permet de délimiter ses fonctions et effets prévisionnels. Les destinataires vont du « simple » lecteur aux praticiens en charge de la mise en représentation. S'y ajoute parfois un discours didascalique non autorial, mais produit par le metteur en scène ; les didascalies peuvent alors être considérées comme concrétisantes, même si ce même metteur en scène peut parfois aussi transformer les didascalies « structurantes » en décomposant et recomposant l'ensemble du texte théâtral, et donc le texte dialogal lui-même. N'apparaissant généralement pas dans le texte édité, elles peuvent former un « livret de scène » plus ou moins éphémère, pas toujours conservé.

- 16 Ce qui nous intéresse ici est de donner quelques exemples de ce que fait et ne fait pas ce paratexte à partir d'un corpus du Río de la Plata et du Mexique. Précisons que si l'idée de cette recherche part d'une expérience de lecture et de pratique théâtrale avec des étudiants, l'expérience de spectatrice/lectrice la déborde cependant largement. Si nous considérons le théâtre (en dehors de son acception comme lieu où l'on se rend pour assister à une représentation) comme *un événement*, la seule possibilité de son analyse réside dans l'examen de l'ensemble de ce qui subsiste de cet événement unique non reproductible¹⁰. Or ce n'est pas possible : des corps vivants en présence (ceux des acteurs¹¹ et ceux du public), des sons, des lumières, des odeurs, des voix, des mimiques, des gestes, de la sueur, des postillons, des paroles prononcées, des réactions du public sont irréductibles à toute forme de représentation totale graphique, filmique ou manuscrite. Nous n'en conservons que des bribes : des photos, même animées, des textes imprimés, des carnets de bord, des programmes, des dessins, des commentaires, des critiques publiées, rien de plus. Rien qui contienne la *totalité* de l'événement, en aucun cas, pas même les captations d'images en mouvement. Acceptons néanmoins cette aporie, et considérons la meilleure situation, idéale pour récupérer la plus grande quantité de ces traces, de ce *teatro perdido*, selon l'expression de Ricardo Bartís (acteur, dramaturge, metteur en scène argentin), à travers quelques exemples.
- 17 Comme chez de la Parra, mais cette fois dans un « avertissement » (*advertencia*), le discours paratextuel préalable à *La Ruta Crítica de Martirio de Morelos* (1985) de Vicente Leñero, écrivain mexicain auteurs de romans et de quelques pièces de théâtre, peut décontenancer son destinataire. Cette pièce à caractère historique est légitimée par une démarche historiciste ; la justification du processus de transformation et d'adaptation littéraire, en particulier le passage de documents d'archives tels que les actes notariaux, les lettres et autres textes officiels, occupe les trois premières pages, dont seul le dernier paragraphe nous intéresse aujourd'hui :
- A esta serie de precisiones conviene agregar, finalmente, que la obra ha sido trabajada como un texto de literatura dramática, es decir, como un texto para ser leído. Cualquier puesta en escena que de ella se antoje hacer obligará al director responsable a realizar adaptaciones y tal vez, con objeto de abreviar su duración, a suprimir parlamentos y acortar algunos textos. El autor no se opone a este género de cambios siempre y cuando no alteren el espíritu original de la pieza*¹². (Leñero, 1985 : 10)
- 18 Le texte n'est pas un texte littéraire comme un autre, c'est un texte de « littérature dramatique », c'est un texte fait « pour être lu », sans autre précision (à l'inverse de toutes les indications de construction antérieures) sur le type de lecture, sans que soit mentionnée une possible « lecture dramatisée ». Tout se passe comme si l'auteur voulait signifier que ce qu'il a écrit n'est pas *vraiment* une pièce de théâtre. Une mise en scène *obligera* le metteur en scène à faire des adaptations, et même à supprimer du texte, afin de l'écourter. C'est alors qu'arrive la double injonction, entre l'obligation de l'adaptation du

texte que l'on a entre les mains (comme s'il s'agissait d'un autre genre littéraire) et l'autorisation : l'auteur ne s'oppose pas à quelque chose qu'il vient de déclarer comme obligatoire pour l'avènement du geste théâtral.

- 19 Ricardo Bartís illustre les réticences de certains auteurs contemporains à la publication d'un texte théâtral par la remise en cause de sa définition ou de son statut¹³. Il ne reconnaît pas la valeur des textes sortis des événements qui se produisent sur scène, pas davantage transmissibles par les didascalies. Le plus important est la force et l'énergie avec lesquelles le texte est joué, mais le jeu ne pourra jamais être dans le texte, pas plus que l'énergie, ou la volonté existentielle qu'il recherche en dirigeant un spectacle :

Mi resistencia a la publicación de los textos en los cuales trabajo [...] es porque no creo en el valor de los textos salidos de aquellos sucesos y acontecimientos que se producen en el escenario, que tampoco pueden ser transmitidos por las didascalias, esa palabra hermosa que los autores han inventado para nombrar los comentarios de la escena. Lo más importante que pasa ahí es la fuerza y la energía con que se actúa este texto, pero la actuación no está ni podrá estar nunca dentro del texto, nunca podrá estar esa energía, esa decisión, esa voluntad de existencia que yo busco cuando dirijo un espectáculo. Siento el texto tan ajeno a mí como si fuera separado, por ejemplo, el elemento de la luz, como si me propusieran transmitir el diseño de la iluminación de ese espectáculo, porque a alguien le podría interesar el tratamiento de la luz. [...] El texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. [...] Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso. (Bartís, 2003 : 12-13)

- 20 Peter Brook ne dit pas autre chose lorsqu'il s'exclame :

Comme pour la tragédie classique, on nous dit pour Shakespeare : « Jouez ce qui est écrit. » Mais qu'est-ce donc qui est écrit ? Des signes sur le papier. Les paroles de Shakespeare sont les transcriptions des mots qu'il voulait que l'on dise, des mots en tant que sons, émis par des bouches humaines où timbre, pause, rythme et gestes font partie intégrante du sens. (Brook, 2001 : 29)

Il ne fait d'ailleurs pas plus confiance aux didascalies pour éclairer cette mise en bouche :

Quelques écrivains ont essayé de préciser leur message et leurs intentions par des indications scéniques et des explications. Pourtant, les meilleurs auteurs dramatiques sont ceux qui s'expliquent le moins. C'est comme s'ils savaient qu'un surcroît d'indications serait inutile. Ils se rendent compte que le chemin qui mène à la *diction d'un mot* passe par un processus parallèle au processus originel. Ceci ne peut être ni évité ni simplifié. (Brook, 2001 : 29)

- 21 Le texte théâtral n'est pas plus important pour Bartís que d'autres éléments : il le ressent comme « aussi éloigné que le dessin des lumières du spectacle, transposé car quelqu'un pourrait être intéressé par le traitement de la lumière » (Bartís, 2003).
- 22 L'organisation physique d'un livre de Bartís paru en 2003 sous le titre *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* invite à partager cette vision. Il comprend : un essai introductif de Jorge Dubatti (historien et théoricien, éditeur de l'ouvrage), une chronologie, de longs extraits d'entretiens avec Bartís et d'autres auteurs, metteurs en scène et acteurs ayant travaillé avec lui. Les « textes théâtraux » publiés avec toutes ses réserves sont les suivants : *Postales argentinas* (1988), *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991), *Muñeca* (1994), *El Corte* (1996), *El pecado que no se puede nombrar* (1998), *Donde más duele* (2003), et on trouve aussi des photos et leur index. L'ensemble est donc bien constitué de « fragments », terme qui apparaît dans le titre, permettant une approche des différents événements théâtraux ayant eu lieu à des dates précises (indiquées après le titre). La lecture est un acte

(re)constituant. On y trouve la confirmation du système de valeurs de Bartís : lors des répétitions pour *Postales argentinas*, il était déjà clair qu'il fallait attaquer l'idée d'œuvre ; que le performatif, le volatile, l'occasion unique étaient des valeurs placées bien au-dessus de l'idée du texte (Bartís, 2003 : 67).

- 23 *La omisión de la familia Coleman* est une pièce mise en scène par le dramaturge argentin Claudio Tolcachir pour la première fois en 2005 à Buenos Aires, au théâtre *Timbre 4* (Boedo 640). Pour notre plus grand bonheur, plusieurs éditions de ce texte sont disponibles. Celle de 2010 se compose de : un essai de Macarena Trigo, universitaire « *La omisión de la familia Coleman, una poética de lo roto* » ; des notes aux différentes éditions (2006, 2008, 2010) ; la liste des prix obtenus, des nominations et des festivals ; une fiche technique, puis le « *texte théâtral* ». Parmi les informations importantes offertes dès la première page figurent les conditions de création : enfermés dans l'appartement de Tolcachir lui-même, les acteurs ont improvisé sous sa direction pendant des mois, en utilisant toutes les pièces de la maison, afin de créer une famille avec ses relations conflictuelles et ses façons de communiquer, comme le raconte Trigo :

La omisión de la familia Coleman fue concebida en la propia casa del director: los actores improvisaron durante meses utilizando todas las habitaciones de la casa, con la atención puesta en una pauta constructiva: la creación de una familia, es decir, deberían decidir qué miembros la compondrían, cuáles serían sus modos de relacionarse, de comunicarse, de amarse u odiarse [...]. (Tolcachir, 2010 : 5)

- 24 Cette pièce a été présentée dans de nombreux pays, dans des théâtres, dans des festivals, ce qui m'a permis de mener une discussion personnelle avec les acteurs en 2010 puis en 2013. Cependant, malgré tous ces éléments, quiconque a assisté à une des représentations de cette œuvre notera aussitôt quelque chose qui, comme le dit Bartís, pourrait difficilement être dans le texte (même dans le livre ?) : si les paroles prononcées sont identifiables et évoquent celles entendues, il y manque une dimension particulière. À aucun moment on ne trouve trace d'un des éléments frappants dans l'événement théâtral, parfois présent dans le théâtre contemporain, en particulier argentin, moins souvent espagnol ou français : le fait que les personnages parlent tous en même temps, que l'on assiste à plusieurs conversations simultanées, sans pourtant en perdre une miette. Impressionnée par ce que je continue à considérer comme une très grande réussite, j'ai simplement demandé aux acteurs comment cela se faisait, à quel travail concret cela correspondait. Une première réponse m'a été donnée : « Mais dans la vie c'est ainsi, on parle tous en même temps mais on se comprend tout de même. »
- 25 C'est donc l'illusion qui voulait être donnée, mais chacun sait que cette « vraie vie » ne se construit justement pas toute seule, au théâtre, et que réussir la *estafa* — selon l'heureuse expression de Mauricio Kartún, « *cualquier obra de teatro debería ser una estafa perfecta, que en ningún momento deje descubrir dónde está la mentira* » (Saer, Kartún, Piglia, Monti, Rivera & Cossa, 2002 : 23-24) — représente au contraire une grande somme de travail (ce que les acteurs ont bien sûr reconnu dans la discussion plus engagée).
- 26 Comment imaginer dès lors une transcription graphique des paroles chevauchées dans ce spectacle ? Une géométrie spatiale des énoncés échappant à la linéarité habituelle ? Des ruptures, des synopes, un rythme typographique différent, sans le secours des signes musicaux, pour représenter la force de ces dialogues ? En tout cas le texte édité n'en conserve pas la trace, même s'il n'est pas impossible d'en imaginer une forme¹⁴.
- 27 Une remarque du romancier argentin Juan José Saer, invité à dialoguer avec des dramaturges, pose aussi, par défaut, la question des didascalies : « *Para mí, el teatro es la*

ilusión teatral. Que dos personas se pongan a hablar en el escenario sin ningún decorado ni nada, y de pronto el espectador crea y viva todo lo que estos personajes dicen. » (Saer et al., 2002 : 13). Cette nudité n'est pas acceptable au cinéma, qui exige de la représentation, est comparable au silence inacceptable à la radio et pourtant, au théâtre, permet le décollage de l'imaginaire du public, seulement à travers le langage verbal et corporel.

Conclusions

- 28 Nous avons montré comment des sentiments allant de la sensation de trahison à la confiance absolue (de la part de l'auteur) ou allant de la méfiance à l'absolue confiance (de la part des metteurs en scène) s'incarnent dans les modalités d'expression si diverses des indications scéniques. Une des questions ouvertes — qu'est-il est indispensable de prendre en compte ? — appelle des réponses multiples.
- 29 Par ces quelques exemples, nous avons tenté de montrer ce que font et ne font pas les didascalies, et ce qu'apporte la notion de « paratexte » un peu plus complète, pour l'appréhension du fait théâtral. Apparaissent alors immédiatement les limites des possibilités d'analyse de cet événement s'il n'est pas vécu dans sa propre chair, mais aussi une grande gratitude face à des éditions contemporaines intégrant la plus grande quantité d'informations possible, ainsi qu'aux différents dramaturges s'expliquant, parfois à leur corps défendant, sur leurs réalisations, pour permettre un plus grand accès, même virtuel, par procuration, à la magie du théâtre.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTÍS Ricardo (2003), *Cancha con niebla: teatro perdido: fragmentos*, Jorge Dubatti (éd.), Buenos Aires : Atuel.
- BROOK Peter (2001), *L'Espace vide : écrits sur le théâtre* (C. Estienne et F. Fayolle, trad.), Paris : Seuil.
- DE LA PARRA Marco Antonio (1999), *Heroína: teatro repleto de mujeres*, Nieves Olcoz (éd.), Santiago, Chili : Editorial Cuarto Propio.
- DIDEROT Denis (1988), *Œuvres esthétiques*, Paris : Garnier.
- FELDMAN Matías (2010), *Dramaturgia entrelíneas: reflejos y otras obras*, Buenos Aires : Colihue.
- GALLÈPE Thierry (1998), *Didascalies : les mots de la mise en scène*, Paris : L'Harmattan.
- GOLOPENTIA-ERETESCU Sanda & MARTÍNEZ THOMAS Monique (1994), *Voir les didascalies*, Centre de recherches sur la péninsule ibérique à l'époque contemporaine, Paris : Ophrys.
- GOLOPENTIA-ERETESCU Sanda (1999), « Jeux didascaliques et espaces mentaux », M. Martinez Thomas (éd.), *Jouer les didascalies : théâtre contemporain espagnol et français*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- HUBERT Marie-Claude & BERNARD Florence (2012), *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle*, Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence.

- LEÑERO Vicente (1981), *Martirio de Morelos*, México : Ariel & Seix Barral.
- MARTÍNEZ THOMAS Monique (éd.) (1999), *Jouer les didascalies : théâtre contemporain espagnol et français*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- PIERRA Gisèle (2001), *Une esthétique théâtrale en langue étrangère*, Paris : L'Harmattan.
- PIERRA Gisèle (2002), « Pratique théâtrale et acquisition de la langue étrangère », *L'oralité et l'écrit... et réciproquement* (p. 133-145), 22^e Colloque d'Albi Langages et Signification, Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- SAER Juan José, KARTÚN Mauricio, PIGLIA Ricardo, MONTI Ricardo, RIVERA Andrés & COSSA Roberto (2002), *Narradores y dramaturgos*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe : Instituto Nacional del Teatro.
- THOMASSEAU Jean-Marie (1984a), « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, 41, 99-121.
- THOMASSEAU Jean-Marie (1984b), « Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, 53.
- TOLCACHIR Claudio (2010), *La omisión de la familia Coleman*, Buenos Aires : Teatro Timbre 4.
- TORRES MOLINA Susana (2010), *Teatro completo I*, Buenos Aires : Colihue.
- TRAORÉ Dominique (2008), « Corps, voix et voies du dialogue », *L'Esprit créateur*, 48(3), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique et des diasporas : cantate des corps, sonate des voix*, 41-54.

NOTES

1. Précisons qu'il n'en est pas de même dans les formations « Arts de la scène ».
2. L'expérience sur la durée m'a enseigné que cette exigence élémentaire de diction n'était curieusement ressentie par les étudiants que dans le cours de théâtre.
3. Voir en particulier Gisèle Pierra : *Une esthétique théâtrale en langue étrangère* (2001), et « Pratique théâtrale et acquisition de la langue étrangère », *L'oralité et l'écrit... et réciproquement* (2002 : 133-145).
4. C'est peut-être Diderot, qui, le premier, introduit la nécessité de cette association : « J'ai dit que la pantomime est une portion du drame ; que l'auteur s'en doit occuper sérieusement ; que si elle ne lui est pas familière et présente, il ne saura ni commencer, ni conduire, ni terminer sa scène avec quelque vérité ; et que le geste doit s'écrire souvent à la place du discours. J'ajoute qu'il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler ; et je vais le prouver. [...] Harpagon est alternativement triste et gai, selon que Frosine lui parle de son indigence ou de la tendresse de Marianne. Là, le dialogue est institué entre le discours et le geste. Il faut écrire la pantomime toutes les fois qu'elle fait tableau ; qu'elle donne de l'énergie ou de la clarté au discours ; qu'elle lie le dialogue, qu'elle caractérise ; qu'elle consiste dans un jeu délicat qui ne se devine pas ; qu'elle tient lieu de réponse, et presque toujours au commencement des scènes. Elle est tellement essentielle, que de deux pièces composées, l'une, eu égard à la pantomime, et l'autre sans cela, la facture sera si diverse, que celle où la pantomime aura été considérée comme partie du drame, ne se jouera pas sans pantomime ; et que celle où la pantomime aura été négligée, ne se pourra pantomimer. On ne l'ôtera point dans la représentation au poème qui l'aura, et on ne la donnera point au poème qui ne l'aura pas. C'est elle qui fixera la longueur des scènes, et qui colorera tout le drame. Molière n'a pas dédaigné de l'écrire, c'est tout dire. » (Diderot, 1988 : 269-271)

5. Pour un panorama plus complet des différentes formes didascaliques, voir Golopentia-Eretescu (1999), « Jeux didascaliques et espaces mentaux ».
 6. En grec, le terme signifie « enseignement ; notice ; instructions » et ne s'applique pas qu'au théâtre.
 7. Qu'on en juge, pour exemple, par des titres comme celui de Marie-Claude Hubert et Florence Bernard, *De l'hypertrophie du discours didascalique au xx^e siècle* (2012).
 8. On excusera la longueur des citations, mais l'effet produit par ces scènes sans répliques se verrait sans doute réduit si elles étaient tronquées.
 9. Voir Thomasseau (1984a : 81) : le terme de « cotexte » pourrait sembler impliquer une hiérarchie (texte principal, texte secondaire).
 10. Qu'il se produise une représentation ou 200, cela ne change rien à l'affaire : les acteurs ne seront jamais dans le même état, et quant au public, à l'exception de certains spectateurs récidivistes, il est différent chaque soir.
 11. C'est le *cuerpo emocionado* essentiel pour Mauricio Kartun (Saer, Kartun, Piglia, Monti, Rivera & Cossa, 2002 : 12).
 12. Je souligne.
 13. Pour un autre Argentin, il faut que l'œuvre soit la *chose* et non le signe d'*autre chose* : « *que la obra sea la cosa y no el signo de otra cosa* » (Feldman, 2010 : 197).
 14. Dominique Traoré remarque qu'une des caractéristiques des dramaturgies africaines contemporaines « est de s'inscrire dans une poétique de la décomposition », de la « mise en spectacle du langage écrit » et en transcrit quelques pages dans « Corps, voix et voies du dialogue » (2008 : 41).
-

RÉSUMÉS

L'observation des didascalies et d'autres éléments paratextuels permet d'analyser des traces de l'événement théâtral une fois qu'il s'est produit (*teatro perdido*), en toute conscience de leur qualité de bribes seulement. Quelques exemples d'inversion des fonctions des discours dialogal et didascalique sur la scène hispano-américaine contemporaine obligent à revoir la relation entre le texte écrit et tout ce qui compose l'événement théâtral : par exemple les scènes d'introduction uniquement composées de didascalies, comme chez Marco Antonio de la Parra (Chili) ou Susana Torres Molina (Argentine). Le terme de paratexte englobe davantage que les indications scéniques et contribue à la compréhension du fait théâtral. Son examen sur un corpus composé d'œuvres du Río de la Plata et du Mexique nous invite à mesurer les multiples possibilités pour saisir les bribes de l'événement théâtral, depuis la volonté de légitimation jusqu'aux conseils et injonctions.

The observation of stage directions and other paratext elements allows an analysis of the traces of the theatrical event once it has happened (*lost theatre*), knowing perfectly that they are just snatches. A few examples of inversions of the dialogue and stage direction functions in the Spanish-American contemporary theatre lead us to review the relationship between written text and all the characteristics of the theatrical event: for example the introductory scenes that are almost entirely composed of stage directions, such as in the case of Marco Antonio de la Parra (Chile) or Susana Torres Molina (Argentina). The term "paratext" includes much more than stage directions and contributes to a better understanding of the theatrical event. By examining it in a

corpus of texts from the Río de la Plata and Mexico, we can evaluate the many different possibilities to catch snatches of the theatrical event, from the willingness to legitimate to the advices and injunctions.

INDEX

Mots-clés : didascalies, paratexte, théâtre hispano-américain, De la Parra, Torres Molina, Leñero, Bartís, Tolcachir

Keywords : stage directions, paratext, Spanish-American theatre, De la Parra, Torres Molina, Leñero, Bartís, Tolcachir

AUTEUR

BRIGITTE NATANSON

Université d'Orléans, E.A. 4709 (Rémélise)