

**André Petitjean**

**ÉTUDES LINGUISTIQUES  
DES DIDASCALIES**



Lambert-Lucas

Le statut de plus en plus complexe des didascalies dans le théâtre contemporain rend difficiles la définition et la délimitation de ces unités textuelles longtemps considérées comme secondaires par rapport aux dialogues. D'où l'intérêt de s'interroger en termes linguistiques sur leurs fonctions et sur leur fonctionnement selon qu'elles appartiennent à un état passé ou présent de la production dramatique.

Après une mise au point sur la nature, les formes et les fonctions des didascalies, on s'interroge sur la voix qui s'exprime à travers elles. Est-ce celle de l'auteur de la pièce ou relève-t-elle d'un narrateur, le *didascale*, interne à la fiction ?

On étudie ensuite différentes classes de didascalies : les didascalies spatio-temporelles dont la fonction majeure est de préciser le contexte et le cadre dans lesquels se déroulent les interactions entre les personnages ; les didascalies gestuelles qui permettent d'inférer les identités, les qualités, les états affectifs des personnages, éclairant ainsi le sens de leurs relations et de leurs interactions.

La deuxième moitié de l'ouvrage s'attache à rendre compte du style didascalique de Bernard-Marie Koltès puis analyse les relations syntagmatiques entre les différentes classes de didascalies présentes dans *En attendant Godot* de Beckett.

Traitant à la fois de poétique et de stylistique, l'ouvrage s'adresse tant aux linguistes qu'aux littéraires.

*André Petitjean est professeur émérite en sciences du langage à l'université de Lorraine. Il est membre du CREM (Centre de recherche sur les médiations. Communication, langage, art, culture) et directeur de la revue Pratiques. Spécialiste de linguistique textuelle et de didactique du français, il s'intéresse particulièrement au théâtre.*



9 782359 350562

120 pages

12 euros

ISBN 978-2-35935-056-2

André Petitjean

*Études linguistiques  
des didascalies*





## AVANT-PROPOS

On sait que les « didascalies » ou « indications scéniques » ont longtemps été négligées, que ce désintérêt théorique soit le fait des littéraires ou des linguistes.

Pour mémoire, on se rappellera que dans l'ouvrage fondamental de P. Larthomas (*Le langage dramatique*), paru en 1972, les didascalies ne font l'objet ni d'un chapitre ni d'une mention dans « l'index des mots et des notions » et n'apparaissent, dans le corps du livre, que sous la forme d'allusions éparses. On se souvient, de même, que R. Ingarden (1957/1971) leur attribue le statut de « texte secondaire » par rapport au « texte principal » que forment les dialogues.

Ce qui amenait T. Gallèpe (1997 : 67) à faire le constat suivant à propos des linguistes :

Les chercheurs qui se sont intéressés au théâtre ont rarement consacré beaucoup de temps aux didascalies. Les publications consacrées explicitement aux didascalies se compteraient sur les doigts de la main.

Mais ce temps est révolu et depuis quelques années la tendance s'est inversée. En témoignent, comme on le verra, de nombreux articles, ouvrages ou actes de colloques qui se donnent les didascalies comme objet d'étude (Dompeyre 1992, Golopentia & Martinez Thomas 1994, Gallèpe 1997, Calas *et alii* 2007, Fix & Toudoire-Surlapierre 2007...). Ce changement éditorial s'explique, en partie, par le fait que dans la production dramatique du vingtième siècle on assiste à une expansion incontestable des didascalies et à des transformations en profondeur des rapports entre dialogues et didascalies.

En nous limitant aux seules approches à caractère linguistique antérieures à cette période, on dira qu'Ubersfeld a été pionnière en la matière quand elle écrivait :

[...] tout se passe comme si la situation de parole était montrée par cette couche textuelle que l'on nomme didascalie et dont le rôle

propre est de formuler les conditions d'exercice de la parole. [...] La distinction linguistique fondamentale entre le dialogue et les didascalies touche au sujet de l'énonciation, c'est-à-dire à la question *qui parle ?* (Ubersfeld 1982 : 248)

I. Vodoz 1986 partage cet avis et le complète en disant que les didascalies « sont un matériau linguistique, qui, à la représentation, n'apparaît pas sous la forme d'un *dit* » et qu'elles réfèrent à des contenus du type :

[...] des indications temporelles et spatiales, diverses notations concernant la position, la manière de parler des personnages, leurs entrées et sorties, le décor, les costumes, etc. (Vodoz 1986 : 103)

D. Maingueneau (1990) confirme la double orientation, diégétique et scénique, des didascalies :

- les indications de lieu, de décor [...] ; plus généralement la mise en place des circonstances de l'énonciation ;
- des précisions sur la manière dont parlent les personnages [...]
- des indications sur les vêtements, les gestes, les déplacements des personnages, les entrées et les sorties... ;
- éventuellement des indications techniques données à la régie (sur l'éclairage en particulier) ou des conseils de portée générale pour le metteur en scène... (Maingueneau 1990 : 144)

On le voit, les premiers travaux consacrés aux didascalies font état de leur diversité et mettent l'accent, selon leurs auteurs, sur les contenus, les fonctions, ainsi que les phénomènes énonciatifs ou formels qui les caractérisent.

Il reste que certaines définitions méritent discussion car elles sont démenties par les pratiques des dramaturges ou des metteurs en scène contemporains et qu'il convient d'aller vers plus de précision dans les descriptions linguistiques de la textualité didascalique.

Tel est l'objectif essentiel de cet ouvrage.

Le premier chapitre opère un retour réflexif sur la notion même de didascalie ainsi que sur la nature et les fonctions de ces unités textuelles. Précisons, ici, que sans ignorer le fait que les dialogues peuvent contribuer au même titre que les didascalies à une meilleure compréhension des interactions entre les personnages (ce que recouvre la notion de « didascalies internes »), je me suis limité aux didascalies « externes ».

Le deuxième chapitre porte sur le statut énonciatif de la voix qui s'exprime à travers les didascalies. Pour les uns, leur prise en charge est attribuable à l'auteur dramatique et leur force illocutoire

s'apparente à l'injonction. Pour d'autres, il s'agit d'une instance fictive (« le didascale ») dont le rôle et la fonction sont assimilables au narrateur romanesque.

Le troisième chapitre s'arrête sur les didascalies dont la fonction est de préciser le contexte dans lequel se déroulent les interactions. Après avoir examiné les formes et les fonctions des didascalies spatio-temporelles, on cherche à rendre compte plus particulièrement des modes linguistiques de construction de la référence spatio-temporelle mis en œuvre dans les didascalies initiales.

Avec le quatrième chapitre, il s'agit d'étudier les didascalies à dénotation non verbale sur la base d'un paradigme de didascalies gestuelles, selon que leur incidence est de type kinésique ou proxémique. En fonction de quoi il est possible d'analyser leurs principales fonctions, à savoir : structuration des dialogues, expression d'une émotion, marquage d'une identité sociale ou d'un état relationnel.

Quant aux cinquième et sixième chapitres, ils apportent la preuve qu'il n'est pas inapproprié de parler de *style* à propos des didascalies. Style de genre de discours, en premier lieu – on verra que les didascalies possèdent un « patron discursif » commun (Philippe 2008). Encore faut-il rappeler, comme invitent à le faire les théories de la prototypicalité, que ces conventions de forme et de contenu constituent un agrégat d'attributs d'importance variable qui n'ont pas tous le même degré de saillance. Style d'auteur aussi, puisque cette dimension prototypique des didascalies, qu'on l'applique d'un point de vue qualitatif ou quantitatif, détermine une écriture, un idiolecte propre à l'auteur. Ce que l'on montrera à partir de deux dramaturges qui comptent dans le répertoire contemporain : Bernard-Marie Koltès et Samuel Beckett.

## CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRIQUES DES DIDASCALIES

Il ressort des travaux parus depuis quelques années une certaine hétérogénéité notionnelle : on parle aussi bien de « texte didascalique » (Martinez Thomas 2007), de « type de texte » (Thomasseau 1984 a), de « discours didascalique » (Calas *et alii* 2007, Mouratidou 2007), de « type de discours » (Issacharoff 1993), « d'écriture didascalique » (Fix 2007), de « voix didascalique » (Bernanoce 2007), de « genre didascalique » (Ezquero 1990) voire de « style didascalique » (Wołowski 2007 a et b).

Parler de « texte didascalique », c'est reconnaître qu'un texte dramatique est stratifié en deux couches textuelles (les dialogues et les didascalies) qui contribuent de façon interactive à l'élaboration de la fiction dramatique sous sa forme *écrite*. C'est là un principe conventionnel d'une grande généralité, mais qui est modulable selon les époques et les auteurs. Je n'ignore pas, outre que l'on ne peut pas toujours se fier à l'authenticité des didascalies dans le cas des éditions posthumes, qu'il existe des œuvres dramatiques faiblement pourvues en didascalies (Racine, par exemple) ou totalement privées de didascalies (certaines pièces Jean-Claude Grumberg) et inversement des pièces, dites « didascaliques », entièrement constituées de didascalies (certaines pièces de Handke, Müller ou Beckett, par exemple).

Se pose d'emblée la question de la nature même de ce type de textualité. Les interrogations principales sont les suivantes : raisons qui justifient la présence des didascalies (pour les uns, la prise en compte de la scène, pour les autres la fixation par écrit des textes représentés) ; problèmes afférents à leur délimitation dans l'espace du texte dramatique ; débats consacrés à leur dénomination même. Ce qui signifie qu'une étude de la textualité didascalique ne saurait se dispenser ni d'une approche génétique –

variation des didascalies selon qu'elles sont produites par l'auteur dramatique en amont ou en aval du passage du texte à la scène (v. Grésillon 1996) – ni d'une vision historique de l'écriture dramatique qui permet de prendre la mesure de l'évolution tant quantitative que qualitative des didascalies et de la variété de leurs types, formes et fonctions. Si l'on en croit les historiens (Hasenohr 1990), les didascalies, longtemps appelées « notes », se sont très vite démarquées des dialogues, si bien qu'elles se présentent sous la forme d'unités textuelles formellement repérables : jeux de casse, de police et de fonte (opposition romain vs italique) ; disposition dans l'espace visuel (localisations paginales diverses, variation de la justification verticale, retour à la ligne avec ou sans alinéa...). Au-delà de ce constat formel, il convient de mesurer s'il est raisonnable d'attribuer aux didascalies une consistance textuelle identifiable et délimitable.

Pour les uns (Thomasseau 1984 a et b), il est préférable de parler de paratexte plutôt que de didascalie ou d'indication scénique, et de sous-catégoriser le paratexte en *paratexte liminaire* (présentation de l'ouvrage, nom de l'auteur, titres, liste des personnages, indications spatio-temporelles...), *paratexte intermédiaire* (début d'un acte ou d'un tableau), *paratexte intersticiel*, tel qu'il entrelarde les dialogues. Pour d'autres – je pense à Gallèpe 1997 – une œuvre dramatique contient un *texte* (répliques + didascalies) et un *paratexte* (nom de l'auteur, titre, liste de personnages, cadre spatio-temporel, bornes...).

Pour d'autres encore, il convient de distinguer, comme le propose Martinez Thomas (1994), dans la strate textuelle qui ne correspond pas aux paroles des personnages et qu'elle appelle « texte didascalique », un sous-ensemble – il comprend les prescriptions notationnelles et directives – auquel elle réserve l'appellation de « didascalie ».

Quelles que soient les prises de position définitionnelle que l'on adopte, il semble possible de dégager des principes généraux présidant à la textualisation de ce matériau verbal sous la forme de propriétés communes, comme on va le voir.

Parler de « genre didascalique », c'est admettre qu'il existe, du fait de leur récurrence à l'intérieur de ce « macrotexte » que constitue la pluralité des œuvres dramatiques, une constellation hétérogène de propriétés qui leur sont communes. Pour diverses qu'elles soient, ces propriétés peuvent être rassemblées en un nombre limité de corrélations ou faisceaux de critères manifestés tant au plan du contenu qu'au plan de l'expression. Kerbrat-

Orecchioni (1980) parle de « typologème », Rastier (1999) de « composantes systématiques »...

C'est sur cette base qu'ont été élaborées de nombreuses typologies de didascalies (Dompeyre 1992, Golopentia & Martinez Thomas 1994, Gallèpe 1997...) qui, au-delà de leurs différences, présentent l'intérêt de décrire et de classer les didascalies, bref, d'élaborer divers paradigmes didascaliques. L'autre mérite de ces typologies, en particulier chez Gallèpe, est de fournir une analyse des relations syntagmatiques entre ces différentes didascalies (hiérarchie, connexion...) et, en conséquence, de permettre de mieux comprendre comment s'opèrent, d'une œuvre à l'autre, des effets de genericité partagée. Comme on le verra dans le chapitre 6, « Le système didascalique dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett », on peut analyser les didascalies selon :

- leur *forme* graphique (par exemple italiques et capitales pour les noms de personnages, variation de la justification verticale, retour à la ligne avec ou sans alinéa...),
- leur *place* (avant, en cours ou après interactions),
- leur mode énonciatif,
- leur *contenu* (didascalie métasituationnelle, énoncive, interactionnelle, chronotopique, de balisage, de régie...)
- leur *fonction*.

À propos de fonction, on sait que les didascalies servent à mettre en place le cadre de l'histoire, à nommer et décrire les personnages, à préciser les conditions d'énonciation des dialogues, à développer l'intrigue... ou à anticiper possiblement le spectacle à venir (décor, lumières, sons, jeux des acteurs...), sur le double plan *diégétique* et *scénique*. Sans oublier qu'il existe toute une tradition de didascalies à fonction « poétique » ou « littéraire » qui dérogent aux conventions précédemment énumérées.

Parler de « discours didascalique » implique que l'on s'interroge sur la nature pragmatique de la voix qui s'exprime à travers elles et du récepteur auquel elles sont destinées. Qui parle dans les didascalies et à qui s'adresse-t-on ? S'il est évident que l'ensemble du texte dramatique (dialogues et didascalies) relève de la responsabilité de cet archi-énonciateur qu'est l'auteur dramatique, s'il est reconnu, double énonciation oblige, qu'une même occurrence d'énoncé dialogal est *usage* pour les personnages et *mention* pour l'auteur (on entend Harpagon mais on lit du Molière), on peut cependant s'interroger sur le statut de la voix didascalique. Ce sera

l'objet du chapitre 2, « Statut de l'énonciateur et des destinataires des didascalies ».

Quant à parler de « style didascalique », cela implique nécessairement que l'on s'entende sur la notion même de *style*, du type et du nombre des propriétés et des interactions en fonction desquelles il est possible d'attribuer à des œuvres d'auteurs différents des similarités discursives ou aux textes d'un même auteur une différence identifiable. Il faut bien reconnaître que nous demeurons, en dépit des travaux récents à propos des notions de *genre* et de *style*, confrontés à une anarchie conceptuelle et, finalement, à un flou terminologique. On a essayé par ailleurs (Petitjean 2007 et 2010, Rabatel & Petitjean 2007), d'opérer des tentatives de clarification mais ce n'est pas le lieu de les développer ici. On se contentera de dire qu'il s'agit de traiter soit de styles collectifs, au sens où l'œuvre exemplifie une appartenance commune à un genre, une époque, une école, un mouvement, soit d'un style d'auteur (voir ici même les chapitres 5 et 6 consacrés aux styles didascaliques de Koltès et de Beckett).

Pour ce qui est de la singularité idiolectale, particulièrement représentative du champ « restreint » de la littérature, elle se manifeste sous la forme d'une constellation holistique de faisceaux de traits ou *stylèmes* corrélés et interdépendants. On sait aussi qu'elle ne peut être décrite en dehors d'un processus interprétatif et gagne à être pensée, comme le rappelle Jaubert (2007), non pas en termes d'écart mais comme un jeu de tensions entre du général et du singulier, de la variation et de la répétition, du continu et du discontinu, de la stabilité et du mouvement..., selon la taille des stylèmes et selon le palier linguistique de leur description.

J'ajouterai que les propriétés stylistiques relèvent de l'identité native et opérable de l'œuvre mais qu'un fait de style et sa transformation en trait de style dépendent largement de la conception du style que se fait l'analyste et des méthodes qu'il utilise pour l'étudier.

## STATUT DE L'ÉNONCIATEUR ET DES DESTINATAIRES DES DIDASCALIES \*

L'extrême variété des didascalies, en particulier au regard de la production dramatique des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, a rendu inévitable le débat sur la nature pragmatique de la voix qui s'exprime à travers elles et du récepteur auquel elles sont destinées.

Pour certains – c'est la position de Thomasseau 1984 a et b, d'Ubersfeld 1996, de Genette 1991, d'Issacharoff 1993, de Schaeffer 1995 –, dans la mesure où les didascalies n'appartiennent pas à l'univers intradiégétique des échanges dialogués et sont censées disparaître au moment de la représentation, il convient de les assimiler à la voix de l'auteur dramatique. Elles relèvent d'une *sur-énonciation* (Rabatel 2003) – le terme de « didascalie » vient du grec *didaskalia* qui signifie « enseignement » – au sens où elles permettent à l'auteur de « programmer dans la mesure du possible le bon usage de son texte » (Issacharoff 1993 : 471). Il le fait en direction du lecteur ou des praticiens de la scène, en précisant les conditions d'énonciation des dialogues et en anticipant sur leur devenir scénique.

Pour d'autres au contraire (Martinez Thomas 1994, Dompeyre 1992, Chaperon 2007, Wołowski 2007 b), les didascalies émanent d'une instance, qu'on la dénomme « le didascale » (Martinez Thomas) ou « le montreur » (Viswanathan 1988, Chaperon 2007), dont le fonctionnement sémiotique peut s'apparenter à la voix du narrateur dans les romans. Point de vue qui repose sur le fait qu'il existe de nombreuses didascalies – le phénomène n'est pas nou-

\* Une première version de ce chapitre est parue sous le titre « Statut de l'énonciation et des destinataires des didascalies » dans Florence Fix et Claire Despierres (éds), *Le Destinataire au théâtre (1950-2000) À qui parle-t-on ?*, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, collection « Écriture », 2010, p. 97-105.

veau même s'il est particulièrement répandu dans la production dramatique contemporaine – qui ont tendance à se « poétiser » ou à se « romaniser » et gagnent, de ce fait, à être conservées dans le texte scénique, quel que soit le canal (oral ou écrit) utilisé.

L'objet de la réflexion qui suit est d'examiner la pertinence et le degré de validité des thèses en présence.

## POUR UNE CONCEPTION AUCTORIALE DE LA PRISE EN CHARGE DES DIDASCALIES

Il est aujourd'hui admis que les didascalies peuvent avoir une fonction *diégétique* ou *scénique*. Diégétique, au sens où leur contenu contribue à mettre en place le cadre de l'histoire, à nommer et à décrire les personnages, à préciser les conditions d'énonciation de leurs échanges, à signaler les actions qu'ils effectuent. Scénique, dans la mesure où elles servent à formuler, voire à prescrire, des anticipations possibles de la représentation (décor, lumières, sons, jeux des acteurs...). Dans le premier cas, les didascalies participent sous une forme assertive à la construction du référent fictionnel à l'aide d'énoncés descriptifs ou narratifs portant sur les différents constituants de la diégèse dramatique (le cadre spatio-temporel, qu'il soit global ou local, les personnages, leurs actions ainsi que le contexte immédiat de la verbalisation des dialogues). Dans le second cas, il revient aux didascalies d'anticiper, le plus souvent sur le mode injonctif (futur modal, expressions jussives...), l'élaboration ultérieure de la représentation (matérialité du décor, objets scéniques, indications de régie, jeu de l'acteur, rythme de la représentation...). Ce qui signifie que les didascalies s'adressent tant au lecteur ordinaire, afin de l'aider à se faire une représentation mentale de la diégèse, qu'aux praticiens de la scène dans le but de leur fournir des « directions scéniques », pour parler comme Claudel dans le prologue du *Soulier de satin*.

Il apparaît que l'argument essentiel sur lequel se fonde la conception auctoriale des didascalies est en premier lieu de type illocutoire. C'est ainsi que J.-R. Searle (1982), G. Genette (1991) ou J.-M. Schaeffer (1995) considèrent l'ensemble du texte dramatique comme une « partition » à exécuter et proposent d'assimiler les didascalies « à la force illocutoire d'une recette pour cuire un gâteau » (Searle 1982 : 114). De même M. Issacharoff (1993 : 463) parle, à propos des didascalies, « d'un mode d'emploi adressé aux professionnels du théâtre (et aux lecteurs) en vue d'une mise en scène (concrète ou imaginaire) ». Il est vrai qu'il ne manque pas d'auteurs dramatiques dont les déclarations métatextuelles vien-

ment étayer cette conception prescriptive des didascalies et contraignent la liberté interprétative du destinataire. Ionesco par exemple, déclare :

Je veux dire que mon texte n'est pas seulement un dialogue, mais il est aussi « indications scéniques ». Ces indications scéniques sont à respecter aussi bien que le texte, elles sont nécessaires, elles sont aussi suffisantes. (1991/1996 : 72)

Autre argument pour défendre la conception auctoriale des didascalies, la thèse de M. Krazem (2002) qui assimile les didascalies à des « commentaires de l'auteur », à rapprocher du journaliste qui commente en direct un événement sportif.

En fonction de quoi, M. Issacharoff attribue aux didascalies, à la différence du statut fictif des dialogues, celui d'une énonciation « sérieuse » qui, de ce fait, relève nécessairement de la voix auctoriale :

Le texte dramatique [...] a ceci de particulier qu'il comporte deux niveaux, l'un fictif (le dialogue), l'autre non fictif ou « sérieux » (au sens austinien) : les didascalies, ces énoncés d'habitude non conçus pour être prononcés sur scène lors de la représentation. (Issacharoff 1993 : 464)

Le second argument utilisé est de type énonciatif au sens où, contrairement à l'individuation de l'idiolecte ou de l'idéolecte des personnages, les didascalies possèdent un patron discursif qu'Issacharoff qualifie de « style impersonnel », dont les caractéristiques sont les suivantes :

- mise en attente de l'instanciation grâce à l'emploi d'un présent « désactualisant » auquel Gerbe 2007 attribue une valeur « prototypante » ;
- juxtaposition de phrases nominales ou averbales ;
- densité de participes présents ;
- exclusion de toute marque d'énonciation historique (passé simple) ;
- effacement énonciatif (usage de la seule troisième personne, absence de subjectivèmes et de commentaires...).

Ce que l'on peut vérifier avec notre analyse de l'extrait de la didascalie initiale de *Rhinocéros* (v. ici-même p. 30).

En conséquence, le destinataire des didascalies, selon les rapports de pouvoir entre auteur et metteur en scène, se trouve assujéti à la fonction d'exécutant, comme l'atteste le récent procès qui a vu l'ayant droit François Koltès interdire *Le Retour au désert*

à la Comédie française au prétexte que Muriel Mayette ne faisait pas jouer le rôle d'Aziz par un comédien algérien, comme le souhaitait Bernard-Marie Koltès.

## POUR UNE CONCEPTION NARRATORIALE DE LA PRISE EN CHARGE DES DIDASCALIES

Milite en faveur du pôle énonciatif l'existence de nombreuses didascalies qui ne se contentent pas de contextualiser les dialogues et se désintéressent de fournir des injonctions concernant la mise en scène. Nombreuses sont en effet les pièces dont les didascalies sont dominées par ce que Jakobson appelait la fonction « poétique » et que d'autres dénomment la « littérisation ». Cette « tentation de l'écriture » (Larthomas 1972) à laquelle les auteurs dramatiques cèdent dans les didascalies, quand bien même elle s'est accentuée dans l'écriture dramatique contemporaine, n'est pas nouvelle. On la trouve chez des auteurs aussi différents que Villiers de l'Isle-Adam, Jarry, Apollinaire, Maeterlinck, Valle-Inclán, Garcia-Lorca, Claudel, Aragon, Vitrac, Ionesco, Duras, Gably, Novarina, Renaude, Rosenthal..., comme l'attestent les nombreuses études qui leur sont consacrées (Jolly 2001 et 2007, Bouchardon 2007, Zaragoza 2007, Guérin 2007, Fromilhague 2007, Mantchéva 2010...).

De façon générale, la littérisation des didascalies prend, en termes de fonction communicationnelle, des formes différentes. Relève de la fonction *poétique* le recours intensif à l'opération d'assimilation (comparaisons et métaphores), au point que ces descriptions didascaliques suggèrent bien plus qu'elles ne réfèrent. À titre d'exemples :

*Le murmure des voix, le bruit des pas, les ombres ont le caractère irréel et profond des vieux contes.*

(Valle-Inclán, *Divines Paroles*, p. 260)

*La chambre. Telle qu'on se l'imagine. Et très différente à la fois [...] La pièce a la forme d'une parenthèse, le mobilier d'une digression.*

(Aragon, *La Chambre d'Elsa*, p. 61)

Autre preuve de cette poétisation des didascalies, le fait que certains auteurs dramatiques s'appliquent à les travailler de façon insolite (didascalies en forme de sonnet dans le *Chantecler* de Rostand, de poème en prose chez Gably) et les imprègnent d'une tonalité lyrique (Rostand, Claudel...). Autre illustration de la fonction poétique, le mode de segmentation typographique et les paral-

lélismes de construction qui en découlent que l'on trouve dans *India Song* de Duras, par exemple.

Manifeste la présence dominante de la fonction *expressive* la déconstruction de l'illusion référentielle (incertitude sur l'identité des personnages, dissolution des repères spatio-temporels...) qui résulte de l'omniprésence d'une subjectivité énonciative en acte (modalisations, hésitations, reformulations, digressions...) :

*C'est une musique, comme au théâtre il en arrive quand quelque chose se dérobe – ou que quelque chose hésite au seuil. Un intermède grinçant. Un pas manqué – japonais (ou approchant) – qui ouvrira (ouvrirait) peut-être sur le pas – techno-rock, il me semble – final.*

(Gabily, *Gibiers du temps*, p. 644)

Ce travail de *stylisation* produit des didascalies dont le contenu est difficilement représentable et perturbe une des fonctions majeures des didascalies qui est de faciliter le passage à la représentation. Il s'ensuit que les destinataires praticiens de la scène se voient placés dans l'obligation d'inventer un langage visuel ou acoustique susceptible de traduire plastiquement les effets de style induits par ce type de didascalies. À moins qu'ils ne choisissent, comme le recommandent certains dramaturges eux-mêmes, la solution de conserver ces didascalies dans le texte scénique. C'est ainsi qu'E. Durif écrit, à l'ouverture de *Meurtres hors champ* :

*Certaines indications scéniques peuvent être dites comme un texte par le personnage du Guide-Coryphée.*

Il est vrai que depuis les années quatre-vingt, nombre de metteurs en scène (Danan 2005 le rappelle) ont pris l'habitude, pour les textes anciens ou modernes, de conserver les didascalies, qu'elles soient présentes sous la forme de sous-titres ou par l'intermédiaire d'un récitant ou d'une voix off.

Autre argument en faveur d'une conception narrative des didascalies, le fait d'être en présence d'un certain type de stylisation que Glowinski (1977/1987) qualifie de « mimésis formelle ». Il faut entendre par là que ces didascalies appartiennent à des textes dramatiques qui dérogent aux conventions génériques dominantes en empruntant au roman certains de ses procédés, créant ainsi une « tension » entre ces différents modes d'expression. Ce qui caractérise aussi bien les œuvres dramatiques d'époques différentes (Jarry, Maeterlinck, Cocteau, Claudel...) que nombre de textes dramatiques contemporains.

C'est ainsi que ne sont pas rares les œuvres dramatiques dans lesquelles les conventions énonciatives qui président à la produc-

tion des didascalies correspondent à la posture narrative des romanciers puisqu'elles sont prises en charge par une instance qui raconte, commente et interprète les événements de la diégèse, bref, accomplit les fonctions que Genette (1972) attribue au *narrateur* du roman. Les didascalies abondent, de ce fait, en expansions descriptives (voir les « portraits didascaliques » de Shaw ou de Pirandello analysés par Lochert 2007) ou narratives formulées en énonciation historique (voir Koltès ou Gabilly). À quoi s'ajoute que les didascalies manifestent explicitement la présence d'un « je » locuteur / énonciateur qui commente la fiction ou interpelle le lecteur (Beckett, Ionesco, Vauthier...) par l'intermédiaire de commentaires et d'évaluations (« *Le sol est rouge sombre, j'avais oublié de le dire* », Aragon, *La Chambre d'Elsa*). Ces procédés commentatifs se concrétisent sous la forme de parenthèses, d'incises entre tirets ou d'énoncés diversement modalisés (voir Duras ou Gabilly). Avec cette saturation énonciative et subjectivante, on est loin de ce « style impersonnel » dont parle Issacharoff. Wołowski (2007 b) a fait une recension de ces marques de présence de l'instance énonciatrice à laquelle je souscris largement et que j'illustrerai à mon tour :

- réflexions générales :

*Il est des êtres dont les plaisanteries deviennent possibles dix secondes seulement avant leur anéantissement.*

(J. Vauthier, *Capitaine Bada*, p. 148)

- énoncés humoristiques :

*Une féministe. Accent viril [...]*

(J. Joyce, *Ulysse II*, p. 180)

- citations (de Hugo, Faulkner, Marivaux, Conrad... dans *Quai ouest* de B.-M. Koltès) ;

- titres résumants :

CE QU'ON PEUT IMAGINER QUI PRÉCÉDA<sup>1</sup> CE QUI SUIVRA ET ÊTRE VU COMME UN DÉBUT DE FIN

(N. Renaude, *Promenades*, p. 7)

- résumés de dialogues à l'aide d'un nom ou d'un verbe de communication :

*LA FEMME. Tous veulent savoir, absolument, absolument. Conversation.*

(B.-M. Koltès, *Des voix sourdes*, p. 26)

1. Rare passé simple. Ce titre imite les « sommaires » du roman classique, courts résumés placés en tête de chapitre.

- allusions encyclopédiques et culturelles :  
 [...] *Sa barbe brune rappelle celle des figures que l'on retrouve burinées sur les airains ninivites*  
 (Villiers de l'Isle-Adam, *Axël*, p. 150)  
*C'est un homme. Une sorte d'Hippolyte, si on veut. C'est ainsi qu'il se présente : un pur.*  
 (D.-G. Gably, *Gibiers du temps*, p. 632)
- commentaires formulés sur le mode interrogatif ou exclamatif :  
*Il a envie de lui dire. Mais il se retient. De quoi aurait-il l'air ?*  
 (Aragon, *La Chambre d'Elsa*, p. 62)  
*Ça c'est vrai !*  
 (J. Vauthier, *Capitaine Bada*, p. 35)
- précisions psychologiques :  
 [...] *il le sait – mais peut-être ne l'éprouve-t-il qu'à l'instant même, en éclair*  
 (J. Vauthier, *Capitaine Bada*, p. 148)

Autre preuve du changement de statut des didascalies et d'une orientation narrativisante de la voix didascalique, la présence d'un *didascale* omniscient donnant au lecteur des informations tant de type panoramique qu'exprimant les menues pensées intérieures ou les sentiments des personnages (voir Villiers de l'Isle-Adam ou Gably).

Si tout discours atteste, lorsqu'il est tenu, de l'interaction réelle dont il émane, faut-il ramener la situation narrative qu'on observe dans les didascalies à la situation d'écriture et assimiler le narrateur-didascale à l'auteur dramatique, ou constater qu'il existe un niveau transactionnel d'échange, interne à la fiction et en énonciation non sérieuse dont la prise en charge incombe à un énonciateur qui ne se confond pas avec le dramaturge ?

## CONCLUSION

En fait, un grand nombre de pièces abolissent les frontières entre les dialogues et les didascalies (didascalisation des dialogues et dialogisation des didascalies) à l'aide de procédés divers : inversion typographique entre les dialogues (en italique) et les didascalies (en romain) chez Claudel (*Le Soulier de satin*) ; intégration des dialogues dans les didascalies chez Minyana (*Pièces*) ; didascalies qui complètent les dialogues, les remplacent ou y répondent (ex. Kane dans *Purifiés*). Il en résulte un effet de monologisation énonciative généralisée ou de plurivocalité indécidable.

On retiendra donc que les conceptions divergentes de l'instance énonciatrice des didascalies et de leurs destinataires ont partie liée avec l'état historique du corpus théâtral sur lequel se fonde l'analyse et l'on comprend les prises de position indécises de certains, soit qu'ils dénomment cette instance à l'aide d'un hyperonyme (Jarrety 2001 : 128 appelle didascalie « ce qui, dans le texte de théâtre, ne relève pas du discours des personnages mais de celui du *scripteur* ») soit qu'ils l'envisagent comme un entité mixte (Fromilhague 2007 parle d'« auteur-narrateur »). Faut-il, comme le propose Martinez Thomas (1994) distinguer dans la strate textuelle qui ne correspond pas aux paroles des personnages, et qu'elle appelle « texte didascalique », un sous-ensemble – il comprend les prescriptions notationnelles et directives – auquel elle réserve l'appellation de « didascalie » ? La question est ouverte mais de même qu'en narratologie il est important de distinguer la personne biographique de l'auteur des différentes figures du narrateur, de même pour un texte de théâtre on gagnerait à dissocier les instances énonciatives et les différents plans d'énonciation. C'est ainsi que dans *Beaux Voyous* de Fabrice Melquiot, le « je » qui évalue positivement Susann est un être de discours qui n'a d'autre existence qu'intradiscursive :

*Dans sa chambre, Susann se démaquille, assise face à un petit miroir cerclé de cuivre. Elle porte un long tee-shirt et rien dessous. Moi, je la trouve pas mal du tout.*

Rien n'autorise à confondre cette subjectivité imaginaire avec l'auteur dramatique, que l'on conceptualise ce dernier comme un « locuteur Je-origine "réel" » (Adam 1994) ou comme le « producteur empirique » de Ducrot (1984).

## LES DIDASCALIES SPATIO-TEMPORELLES \*

En introduction à ce chapitre, je formulerai quelques principes généraux concernant la textualité dramatique, ce qui permettra de mieux comprendre le fonctionnement des didascalies spatio-temporelles.

Je rappellerai en premier lieu que dans une pièce de théâtre, les personnages parlent et agissent à l'intérieur d'un univers qui, pour fictionnel qu'il soit, n'en est pas moins ontologiquement existant. En ce sens, les dialogues dramatiques, au même titre que les conversations ordinaires, sont nécessairement inscrits dans un cadre situationnel et dans un contexte présupposés partagés par les personnages et à la connaissance desquels le lecteur accède par l'intermédiaire des informations fournies par les dialogues et surtout par les didascalies.

Encore faut-il préciser que le contexte peut être étroit ou élargi. Le premier ou micro-contexte renvoie au cadre spatio-temporel et à la situation locale dans lesquels s'inscrit l'échange verbal (moment, localisation, participants, actions...). Quant au contexte élargi ou macro-contexte, il dépasse le cadre de la situation immédiate et s'étend à l'ensemble du monde physique, social et culturel.

En conséquence, selon le degré de perméabilité référentielle du texte dramatique, le contexte fictif des dialogues renvoie au contexte de production de l'auteur et s'actualise dans le contexte de réception du lecteur/spectateur (la fameuse dialogie interne et externe).

Je rappellerai en second lieu que les dialogues dramatiques, sur la base du contrat « de feintise » propre à toute fiction, simulent la

\* Une première version de ce chapitre est parue sous le titre « Pour une description sémio-linguistique des didascalies spatio-temporelles » dans Frédéric Calas, Romdhane Elouri, Saïd Hamzaoui et Tijani Salaaoui (éds), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis et Pessac, Sud Éditions et Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 479-493.

forme d'interactions verbales (ancrage déictique, récursivité dialogique, mimèmes conversationnels...), assumées par les personnages. Simulation formelle, certes, comme l'attestent les réductions et les transpositions qu'imposent à la fois l'ordre de l'écrit (spatialité, linéarité, graphie, ponctuation...), la présence d'un style et l'appartenance des dialogues à un genre, une époque et à une esthétique. Simulation néanmoins, si bien que les personnages se doivent d'accomplir dans la dialogie interne de leurs interactions les opérations de co-construction référentielle (ils dénomment, désignent, qualifient...) en fonction des représentations que l'auteur dramatique leur prête de leur situation et du contexte et selon l'importance qu'il accorde à cette parole « auctoriale » dont relève l'écriture didascalique.

Cette double dialogie ainsi que la simulation dialogale expliquent certaines particularités d'un texte dramatique. Le fait que le dramaturge, d'un côté, a la possibilité d'instiller dans les dialogues un supplément d'informations situationnelles et contextuelles destiné, en fait, aux partenaires de la dialogie externe. Le fait que, d'un autre côté, il peut, par le biais des didascalies, aspectualiser le cadre élargi ou restreint de la fiction, préciser les conditions d'énonciation des dialogues et décrire la manière selon laquelle les personnages appréhendent évolutivement leur situation.

Je rappellerai enfin, concernant le processus de contextualisation, que son élaboration textuelle nécessite la collaboration de plusieurs paradigmes didascaliques selon les éléments auxquels ils se rapportent : déroulement des échanges, environnement physique et participatif, cadre social... Quelle que soit leur fonction, les didascalies, selon leur portée, opèrent à des niveaux différents, microscopique (réplique, paires de répliques...) ou macroscopique (pour l'ensemble d'une scène, d'un acte, ou de la pièce).

Pour clore cette introduction, je confirmerai le fait que les didascalies, en l'occurrence spatio-temporelles, selon le volume et la fonction qui leur sont impartis, signalent leur appartenance à une poétique d'époque (on connaît la position de l'abbé d'Aubignac), à un genre théâtral – v., à partir du drame bourgeois, la volonté « d'ameublement » des lieux – ou manifestent les choix stylistiques d'un auteur – v. par exemple le volume et la précision des didascalies scéniques dans l'écriture d'un Feydeau (Myszkorowska 2003), la romanisation et la subjectivité des didascalies de Villiers de l'Isle-Adam (Jolly 2001) ou, comme je l'ai montré (Petitjean 2001), l'importance des lieux dans la poétique d'un Koltès (titre des pièces, écriture didascalique...). En fonction de quoi j'examinerai, dans la première partie de ce chapitre, les formes et les

fonctions des didascalies spatio-temporelles, et dans la seconde, plus particulièrement, les modes linguistiques de construction de la référence spatio-temporelle mis en œuvre dans les didascalies initiales.

## FORMES ET FONCTIONS DES DIDASCALIES SPATIO-TEMPORELLES

Je vais ici décrire et analyser, exemples à l'appui, le rôle particulier de ces didascalies que Gallèpe (1997) dit « à incidence méta-situationnelle » dans l'élaboration de la référence spatio-temporelle d'une fiction dramatique.

En précisant que les données situationnelles et contextuelles peuvent être apportées par les didascalies initiales (titre de la pièce, premières indications temporelles et spatiales) ou intersticielles, on pourra se demander quelles sont les fonctions majeures des didascalies chronotopiques ?

*Il leur revient, en premier lieu, de configurer le macro-contexte des dialogues.*

Placées généralement après la liste des personnages, les didascalies spatiales initiales ont assez peu varié dans leur forme au cours de l'histoire. Dans le théâtre classique, elles se moulent dans une formule lapidaire du type « *La scène est à Séville* » (*Le Cid*). Outre la désignation de la ville, la didascalie peut étendre la toponymie à la hauteur du pays : « *La scène est à Trézène, ville du Péléponèse* » (*Phèdre*) ou la restreindre à la figuration d'un lieu socio-culturel, p. ex. le palais de la tragédie ou la maison bourgeoise de la comédie : « *La scène est à Rome dans une chambre du palais de Néron* » (*Britannicus*) ; « *La scène est à Paris dans la maison d'Harpagon* » (*L'Avare*).

Au fil des siècles, ce type de didascalies a perduré : « *La scène se passe à la campagne, chez Madame Argante*. » (Marivaux, *La Mère confidente*) ; « *La scène se passe à Paris, chez Emile* » (Labiche, *Le Choix d'un gendre*), « *La scène se passe à Paris le 12 septembre 1909, dans l'appartement des Paumelle, continûment de 8 heures du soir à minuit* » (Vitrac, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*)... Il est vrai, cependant, qu'elles ont ensuite eu tendance à se restreindre comme chez Hugo, par exemple « *Londres, 1657* » (*Cromwell*), voire à disparaître totalement comme dans *Quoat-Quoat* d'Audiberti ou *Les Séquestrés d'Altona* de Sartre. Dans nombre de pièces, elles ont alors été remplacées par des indications spatiales situées en début d'interaction, soit

avant la mention Acte I, soit entre l'indication de l'acte et celle de la première scène. Dans ce cas de figure, la tendance dominante est à l'expansion du texte didascalique, comme on le verra plus loin.

Remarquons que, selon les auteurs, les didascalies spatiales sont à dominante diégétique : « *Route à la campagne, avec arbre. Soir.* » (*En attendant Godot*) ou scénique : « *DÉCOR Un studio-atelier. Portes au fond à droite. À gauche un escalier.* » (Bobosse d'André Roussin) ou à double orientation.

À propos des didascalies temporelles initiales, il faut souligner que la datation historique explicite est généralement absente et qu'il revient, de ce fait, aux dialogues de construire la référence temporelle de l'univers narré.

Quand elles existent, les didascalies temporelles prennent la forme d'une date qui indexe l'époque de la fiction : « *Espagne. 1519* » (Hugo, *Hernani*), « *En janvier 1519, à Avila (vieille Castille)* » (Monterlant, *Le Maître de Santiago*).

Ces didascalies ont subi le même sort que les spatiales : disparition ou déplacement à l'initial des dialogues. Ce qui ne signifie pas que l'on ne puisse plus en trouver : « *En 1985. L'histoire se déroule à la montagne, en Suisse dans un lieu unique qui est le jardin d'un hôtel-pension à Stratten.* » (Yasmina Reza, *La Traversée de l'hiver*, p. 117).

Ces données paramétriques sont importantes car elles ouvrent un espace de référence à l'intérieur duquel vont s'intégrer les contenus propositionnels, qu'ils concernent le texte dramatique (lieux, personnages, actions...) ou le texte scénique (décor, objets...).

En l'absence de didascalies intermédiaires, le « scope » de ces didascalies, pour reprendre l'expression de T. Gallèpe, se rapporte à l'intégralité des interactions. Ce qui signifie, sur le plan des connexions syntagmatiques entre les didascalies, qu'elles entretiennent avec les autres didascalies des relations de subordination intégratrice.

*Il leur revient en second lieu de délimiter des sous-espaces englobés et d'établir le calendrier du récit.*

On sait que dans certaines tragédies classiques, soumis à la règle des trois unités, la locativité intermédiaire est quasi inexistante puisque les personnages sont censés demeurer dans le même espace tout au long de la pièce. Inversement, que les pièces soient planifiées sous la forme d'actes et de scènes ou de tableaux, les didascalies intermédiaires sont possiblement présentes dès l'instant où les personnages sont placés dans des lieux différents au fur et à

mesure du développement de l'action. Selon la volonté de l'auteur, elles apparaissent de façon épisodique, ou de manière plus systématique, à l'initial de chaque acte (voir, par exemple, *Dom Juan* ou *Hernani*) et, plus rarement, à l'ouverture de chaque scène (*Pelléas et Mélisande*).

Précisons que la locativité intersticielle délimite des sous-espaces, eux-mêmes temporellement bornés, qui correspondent à l'espace mimétique, c'est-à-dire au cadre restreint dans lequel se développent les dialogues.

Elle peut aussi renvoyer à des espaces adjacents (pièces voisines, lieux extérieurs...) qui sont perçus par les personnages par l'intermédiaire de la vue et de l'ouïe :

MADELEINE : Ferme la porte. Tu ne fermes jamais tes portes !  
*Amédée veut fermer la porte : s'attarde légèrement à regarder dans la chambre d'à côté.*

MADELEINE : Ferme donc la porte ! (*Amédée pousse la porte, continuant de regarder jusqu'au moment où la porte se referme*) ».

(E. Ionesco, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, p. 268)

\*

*Tous les gens dressent l'oreille et se tournent du côté, dans le lointain, d'où viennent en effet les bruits encore faibles de la bataille.*

(E. Ionesco, *Ce formidable bordel*, p. 1160)

Quant à la temporalité intersticielle, elle permet d'établir le calendrier du récit en délimitant des zones spatio-temporelles insérées à l'intérieur du contexte englobant.

#### TROISIÈME TABLEAU

*La scène change et représente le quai du port... un peu avant la tombée du jour.*

\*

#### SEPTIÈME TABLEAU

*La scène change et représente une chambre d'hôtel : la chambre de Pierre. Vue sur la rue. 9h du soir.*

(R. Vitrac, *Les Demoiselles du large*, p. 30 et 102)

*Il leur revient, en troisième lieu, de décrire les chronotopes restreints, c'est-à-dire le cadre pragmatique mimétique dans lequel les personnages produisent leur énonciation.*

Les personnages dialoguent à l'intérieur d'un cadre énonciatif, le micro-contexte, qui est plus ou moins déterminé selon les auteurs, et auquel ils réfèrent à l'aide de déictiques. C'est aux

notations spatio-temporelles inscrites dans les dialogues et dans les didascalies qu'il appartient de donner sens et référence à ces déictiques. Pour ne prendre qu'un exemple, dans *Bérénice*, quand Paulin s'adresse à Titus et lui dit :

Et je ne répons pas, avant la fin du jour,  
Que le sénat, chargé des vœux de tout l'empire,  
Ne vous redise ici ce que je viens de dire.

(Acte II, sc. 2, v. 415-417)

la référence d'*ici* est construite par la didascalie initiale « *La scène est à Rome, dans un cabinet qui est entre l'appartement de Titus et celui de Bérénice* », à laquelle font écho les références spatio-temporelle présentes dans les dialogues.

Ces didascalies intersticielles sont, du point de vue des corrélations syntagmatiques, soit dans des rapport de coordination par juxtaposition de cadres successifs, soit dans des rapports de subordination d'espaces emboîtés.

Le cadre situationnel dans lequel les personnages conversent et interagissent fait l'objet soit de notations didascaliques éparses et disséminées soit de véritables plages descriptives.

Ajoutons que pour circonscrire le cadre énonciatif restreint, les didascalies spatio-temporelles font système avec les nominatives (identification du locuteur et de son interlocuteur) mais aussi avec les proxémiques et les gestuelles, dans la mesure où les actions des personnages et leurs déplacements contribuent indirectement à la figuration de la situation.

On retiendra, au final, que les auteurs, pour délimiter le macro-contexte et les microcontextes de la fiction, ont recours à des informants absolus, de type encyclopédique, noms de lieux, dates du calendrier, noms d'événements historiques... :

*L'intérieur d'un petit bar, sur le vieux port à Marseille.*

(Pagnol, *Marius*)

*Un petit bistrot à Montmartre le 24 décembre 1919 à 6 h. ½ du soir. « Chez Tatave ».*

(R. Vitrac, *Le Camelot*)

Toutefois, dans la mesure où dans une fiction, rien n'échappe aux processus de sémantisation, l'inscription des dialogues dans une époque et dans un milieu peut aussi s'inférer à partir d'indices divers liés aux propriétés du monde ordinaire (scripts d'actions, mimèmes conversationnels, vêtements, objets, moyens de locomotion, allusions référentielles...) tels qu'ils sont lexicalisés sur la base des préconstruits culturels et des connaissances du monde

présupposés par le texte et partagés par le lecteur. C'est ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, que la position du soleil « *Plus tard, dans le fond, le soleil couchant, rouge, énorme, mais sans éclat.* » (Ionesco, *Tueur sans gages*) signifie le moment de la journée, voire la saison hivernale.

On peut aussi constater que le nombre d'informations concernant le macrocontexte et les sous-espaces est virtuellement illimité et que la sélection qu'opère chaque auteur dramatique ainsi que la quantité et la précision des informations référentielles dépendent de son projet esthétique.

On soulignera le fait que la nature de l'inscription spatio-temporelle pèse sur le statut ontologique du monde représenté, lui-même calculable à partir des données textuelles et en fonction des contextes de production et de réception de la pièce. Cet état du monde connaît des régimes d'ancrage divers :

- se rattacher à l'actualité du lecteur et cela d'autant mieux que le texte est d'une grande perméabilité référentielle :

Acte 1

*Suzanne est allongée sur un transat, couverture sur les jambes, lunettes de soleil, livre à la main. [...]*

Acte 2

*Sous la véranda, Kurt Blensk, attablé, seul, joue au Scrabble. [...]*

Acte 3

*Dans le jardin. Emma écrit des cartes postales. Suzanne est allongée sur une chaise longue [...]*

(Y. Reza, *La Traversée de l'hiver*, p. 119, 129 et 143)

- référer à une époque historique au passé déterminé :

*La scène se passe au temps des romans de Jules Verne. L'Amiral ressemble au capitaine Grant : tenue d'officier de marine de 1860 [...]*

(J. Tardieu, *L'Archipel sans nom*)

- s'adosser à un intertexte mythologique :

*La scène est à Sparte après que la guerre de Troie a pris fin.*

(A. Roussin, *Hélène ou La Joie de vivre*)

- se conjoindre déictiquement au contexte de production de l'auteur tel qu'il peut être réactivé par l'acte de lecture :

*La scène est à Paris, de nos jours.*

(Labiche, *Les Trente Millions de Gladiator*)

*La scène se passe de nos jours dans une île bretonne [...]*

(Vitrac, *Les Demoiselles du large*)

- être modalisé subjectivement :

*Dans une ville qui pourrait être Naples...*

(F. Melquiott, *Autour de ma pierre, il ne fera pas nuit*)

*Tout le drame se passe à la fin d'un Moyen Âge de convention, tel que les poètes du Moyen Âge pouvaient se figurer l'Antiquité.*

(P. Claudel, *L'Annonce faite à Marie*)

## LA CONSTRUCTION LINGUISTIQUE DE LA RÉFÉRENCE

Je voudrais maintenant m'arrêter plus précisément sur les didascalies initiales et analyser les expressions linguistiques qui contribuent à la construction référentielle de la situation fictive dans le cadre de laquelle s'inscrivent les dialogues.

Pour ce faire, je m'appuierai sur la didascalie initiale de *Rhinocéros* ainsi que sur des extraits d'autres auteurs.

*Une place dans une petite ville de province. Au fond, une maison composée d'un rez-de-chaussée et d'un étage. Au rez-de-chaussée, la devanture d'une épicerie. On y entre par une porte vitrée qui surmonte deux ou trois marches. Au-dessus de la devanture est écrit en caractères très visibles le mot : EPICERIE. Au premier étage, deux fenêtres qui doivent être celles du logement des épiciers. L'épicerie se trouve dans le fond du plateau, mais assez sur la gauche, pas loin des coulisses. On aperçoit, au-dessus de la maison de l'épicerie, le clocher d'une église, dans le lointain. Entre l'épicerie et le côté droit, la perspective d'une petite rue. Sur la droite, légèrement de biais, la devanture d'un café. [...] C'est un dimanche, pas loin de midi, en été. Jean et Béranger iront s'asseoir à une table de la terrasse. Avant le lever de rideau, on entend carillonner. Le carillon cessera quelques secondes après le lever du rideau. Lorsque le rideau se lève, une femme portant sous son bras un panier à provisions vide, et sous l'autre un chat, traverse en silence la scène, de droite à gauche. À son passage l'Épicière ouvre la porte de la boutique et la regarde passer.*

(E. Ionesco, *Rhinocéros*, p. 539)

J'indiquerai, tout d'abord, et c'est la preuve de la double vocation (narrative et instructionnelle) du discours didascalique, que les données situationnelles réfèrent à la fois à la toponymie diégétique (« *ville de province* », « *épicerie* », « *café* »...) et à l'espace scénique (« *dans le fond du plateau* », « *pas loin des coulisses* »...). L'élasticité énonciative du pronom *on* est intéressante, à ce niveau, puisque dans les trois syntagmes « *on y entre* »,

« on aperçoit », « on entend », il n'est pas vraiment possible de décider s'ils renvoient au focalisateur omniscient extérieur à la diégèse ou bien aux personnages, voire aux spectateurs.

Si l'on examine les expressions spatiales utilisées, on s'aperçoit que la référence porte majoritairement sur le décor scénique par rapport au lieu diégétique. Dans les deux cas ils sont structurés selon trois directions : verticale (inférieur vs supérieur) ; frontale (antérieur vs postérieur) ; latérale (droite vs gauche) et expriment des propriétés orientationnelles (« au fond », « au-dessus », « sur la droite »...), dimensionnelles (« petite ville », « petite rue »...) et de distance (« pas loin », « à côté », « près de »...). Le lieu scénique est présenté à partir d'un observateur-énonciateur qui occupe la place du spectateur alors que le diégétique est décrit selon des repérages absolus internes au site.

Cette double fonctionnalité des didascalies est confirmée par l'usage des temps verbaux. Il y a, d'un côté, une nette dominance du présent – sans parler des phrases nominales – qui a pour fonction :

- de procurer à l'énoncé le caractère constatif propre à l'exposition d'un état de fait et d'attestation de vérité à propos du monde représenté ; ce qui autorise M. Krazem (2002) à le rapprocher du « présent pictural » employé dans la description des tableaux ;
- de relier le chronotope de l'univers fictif à ceux de l'auteur et du lecteur, permettant, ainsi, d'instaurer une continuité référentielle entre les différents mondes ;
- d'actualiser, sur le mode de l'hypotypose les états et les procès censés se réaliser tant dans la fiction dramatique (« *c'est un dimanche* », « *on y entre* »...) que dans le monde de sa représentation scénique (« *Lorsque le rideau se lève, une femme [...] traverse en silence la scène [...]* »).

Il y a, d'un autre côté, l'usage du futur, à valeur plus modale que temporelle, qui, en liaison avec la fonction possiblement injonctive des didascalies, permet de dissimuler derrière une assertion un acte de langage indirect de type directif (« *Jean et Bérenger iront s'asseoir* » ; « *Le carillon cessera quelques secondes après* »).

Je signalerai ensuite qu'il est admis aujourd'hui, après bien des controverses, que les mécanismes de référence sont indissociables du principe d'existence, combien même l'entité à laquelle il est fait référence n'existe pas dans notre version empirique du monde (cas de la fiction).

Sur la base de cet axiome d'existence et d'une conception de la référence comme acte intentionnel, projectif et communicationnel, il importe de se rappeler que la didascalie initiale est une pratique auctoriale à destination du lecteur. Il revient à l'auteur dramatique de décider – principe de coopérativité – du volume de connaissances d'arrière-plan à partager avec son lecteur.

En fonction de quoi, il est intéressant d'observer les différentes modalités d'attribution d'une propriété d'existence aux entités présentes dans les didascalies initiales.

Elles peuvent être introduites à l'aide d'un déterminant indéfini (« *Une place dans une petite ville de province* »). En me limitant aux syntagmes nominaux (SN) indéfinis spécifiques, je constate que le phénomène s'explique pour plusieurs raisons :

- le fait que le SN indéfini a la propriété de comporter une tête lexicale susceptible de transmettre des indications descriptives sur le référent dont il pose l'existence ;
- le fait que grâce à l'indéfini, le lecteur actualise dans son esprit une classe extensionnelle correspondant au descripteur nominal employé et extrait de cette classe une représentation mentale donnée, en fonction de son encyclopédie du monde.

Soit le texte ne permet pas au lecteur d'aller plus avant – il n'en a pas forcément besoin – dans sa représentation de l'entité désignée :

*Dans une ancienne ferme isolée, une grande pièce à vivre, faisant également fonction d'atelier de peintre.*

(E. Cormann, *Toujours l'orage*, p. 9)

soit le texte singularise l'entité en question par un procédé de paramétrage spatio-temporel qui l'inscrit dans un domaine de validité contextuellement et situationnellement pertinent, singularité spécifiante qui s'obtient surtout à l'aide d'une procédure de prédication – verbe statif d'existence manifeste :

*Sur la scène il y a deux lieux [...]*

*Sur la chaise il y a une robe à fleur étalée [...]*

(M. Duras, *Savannah Bay*)

ou non :

*Sur la droite [...] la devanture d'un café.*

et par l'intermédiaire de qualifications (adjectif, relative...). Une fois le référent posé, il est repris anaphoriquement par un déterminant défini ou par une expression démonstrative (« *une épicerie... l'épicerie* » ; « *un café... du café... de ce café...* »).

Une autre manière d'attribuer au monde fictionnel une existence est non pas de la donner mais de la présupposer. Dans ce cas de figure, les expressions référentielles utilisées sont formulées à l'aide de noms propres :

*L'intérieur d'un petit bar, sur le vieux port à Marseille.*

(Pagnol, *Marius*)

*Un petit bistrot à Montmartre le 24 décembre [...]*

(Vitrac, *Le Camelot*)

ou d'un article défini :

*Le soir. – Les jardins de Besme, sur une hauteur d'où l'on découvre la Ville.*

(P. Claudel, *La Ville*)

dont on sait qu'il engage une présupposition d'existence et d'unicité.

Le nom propre, en l'occurrence dans son emploi toponymique, « Marseille », « Montmartre », n'est certes pas descriptif en lui-même, mais comme il réfère à une entité déjà catégorisée, il charge le texte d'une forte densité référentielle dans la mesure où, à moins qu'il ne soit pas connu du lecteur, il éveille, dans la mémoire de ce dernier des associations renforcées par le chronotope : « *petit bar* », « *vieux port* », « *petit bistrot* », « *24 décembre* ».

Quant aux expressions définies, leur emploi permet à l'auteur dramatique, abusivement mais efficacement, de faire passer le monde fictionnel pour un monde attesté en accordant aux entités qui le caractérisent un présupposé d'existence et d'unicité.

Soit l'exemple suivant :

*Sur la place du village, c'est la sortie de l'école communale. Les enfants avancent en rangs jusqu'à la porte et tout à coup ils s'enfuient comme une volée de moineaux. M. l'Instituteur sort le dernier, et il ferme la porte derrière lui. Il est très jeune ; il doit sortir de l'école normale, et c'est certainement son premier poste. Il va vers la boîte aux lettres et, avec une clef, il l'ouvre. Il y prend le Petit Provençal. À ce moment-là, un paysan s'approche de lui et le salue.*

(Pagnol, *La Femme du boulanger*, p. 5)

L'auteur utilisant un SN défini présume que son lecteur est à même de partager les raisons qui font que cette entité se présente comme un exemplaire cognitivement accessible. Soit qu'un paramétrage spatio-temporel antérieur a délimité le contexte et les circonstances de son emploi, soit qu'il s'agit d'un SN défini complet au sens où il possède des adjonctions attributives qui

spécifient les circonstances dans lesquelles l'unicité de l'entité est garantie (« *la devanture d'une épicerie* » chez Ionesco, « *la place du village* » chez Pagnol).

L'utilisation d'un SN défini incomplet est cependant tout à fait possible, en particulier lorsque le référent en question contient des éléments qui lui sont associés de manière chronotopique (« *l'école* », « *le village* »... chez Pagnol).

Troisième possibilité, le recours, à l'intérieur de phrases nominales, à la détermination zéro (« *Ciel bleu, lumière crue, murs très blancs* [...] »). Dans ce cas, l'inscription didascalique s'apparente aux notations programmatiques présentes dans les dossiers génétiques.

Pour conclure, je dirai qu'on ne saurait étudier les didascalies indépendamment des dialogues avec lesquels elles entretiennent différents types d'interaction, comme l'a déjà remarqué Thomasseau (1984). Mais ce serait là l'objet d'une autre étude.

## LES DIDASCALIES GESTUELLES

Comme je l'ai montré dans les chapitres précédents, les didascalies participent sous une forme assertive à la construction du référent fictionnel à l'aide d'énoncés descriptifs portant sur les différents constituants de la diégèse dramatique ou servent à prédire, le plus souvent sur le mode injonctif (futur modal, expressions jussives...), l'élaboration ultérieure de la représentation. Ce qui signifie que les didascalies s'adressent tant au lecteur, afin de l'aider à se faire une représentation mentale de la diégèse, qu'aux praticiens de la scène dans le but de leur fournir des « directions scéniques ».

Pour illustrer cette double vocation, à la fois descriptivo-narrative et instructionnelle des didascalies, je prendrai pour exemple les didascalies « à incidence méta-interactionnelle » (Gallèpe 1997) qui affectent la production des énoncés en apportant des indications sur les paramètres posturo-mimo-gestuels. Les unes sont *diégétiques*, au sens où leur contenu contribue à décrire les personnages et à préciser les conditions d'énonciation de leurs échanges :

*Les Delachaume et Robert se consultent du regard et vont vers la porte.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 105)

*Il le prend par la taille et fait avec lui quelques pas, mais il le repousse bientôt.*

(J. Genet, *Haute Surveillance*, p. 63)

Les autres sont *scéniques* dans la mesure où elles servent à formuler, voire à prescrire des anticipations possibles de la représentation :

*Pendant tout ce qui suit, il aura visiblement l'air d'improviser.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 31)

*Ici l'acteur devra inventer une sorte de danse très brève, burlesque et si possible émouvante [...]*

(J. Genet, *Haute Surveillance*, p. 62)

Je me limiterai ici aux seules didascalies diégétiques, que j'analyserai pour une part essentielle en référence aux comportements non verbaux inhérents aux interactions ordinaires.

On sait, de ce point de vue, que dans toute conversation, les signes non verbaux (visuels et vocaux) constituent le co-texte des échanges interactifs en accord étroit avec la partie verbale ou textuelle.

Se pose d'emblée la question du lien de motivation qui peut exister entre les mouvements corporels et leur signification au sein d'une interaction verbale. La question est ancienne et on la trouve déjà soulevée par Quintillien déclarant : « Examinez combien de choses exprime le geste indépendamment de la parole et vous connaîtrez son importance. » À ce propos, on se souvient qu'Edward Sapir 1967 affirmait qu'il faut considérer la gestualité comme « un code, secret et complexe, écrit nulle part, connu de personne et compris par tous ». On retrouve vingt ans après cette même perplexité chez Dieter Welke 1986 qui, à propos des problèmes que pose la transcription des discours oraux, souligne qu'elle est particulièrement délicate concernant les comportements gestuels en raison de la « signification hautement probabiliste de la plupart des gestes ». Heureusement, dans l'intervalle, se sont multipliées les propositions de classifications de la gestuelle et de son rôle dans la communication non verbale. En conséquence, on connaît davantage aujourd'hui le fonctionnement de la gestualité au cours des activités langagières.

En référence à ces travaux, je commencerai par m'interroger sur le fonctionnement de la communication gestuelle dans ses rapports avec la communication verbale. Ce qui me permettra d'établir un paradigme de didascalies gestuelles, selon que leur incidence est de type kinésique ou proxémique.

Après quoi, je réfléchirai aux possibles fonctions des didascalies, à savoir : structuration des dialogues, expression d'une émotion, marquage d'une identité sociale ou d'un état relationnel.

En conclusion, je rappellerai que le type, le nombre et le volume des didascalies gestuelles sont variables selon les époques et les genres dramatiques et permettent d'identifier la singularité stylistique d'un auteur.

## DIDASCALIES POSTURO-MIMO-GESTUELLES ET COMMUNICATION VERBALE

Certes, comme je l'ai dit précédemment, il ne faudrait pas sous-estimer les différences entre les interactions orales et les dialogues théâtraux. Néanmoins, dans la mesure où le théâtre relève d'une énonciation mimétique, il est indéniable que les didascalies ont pour fonction de contribuer à la production des énoncés verbaux assumés par les personnages. Comme le soulignait E. Goffman 1981/1987, il convient de distinguer, même s'il n'est pas toujours aisé de le faire compte tenu des synergies systémiques entre le verbal et le non-verbal, gestes praxiques et gestualité communicationnelle.

Les premiers réfèrent aux activités physiques que peut effectuer un locuteur au cours de l'interaction et cela à l'aide d'« actes matériels sans connexion avec le flux discursif, actes qu'à défaut d'un meilleur terme nous nommerons non linguistiques ». C'est ainsi que dans le tableau VIII de *Combat de nègre et de chiens* de B.-M. Koltès, les deux personnages s'adonnent à un jeu de dés tout au long de leur interaction, comme le soulignent les didascalies suivantes : « *À la table, devant le jeu de gamelle ; s'arrêtant brusquement de jouer ; Ils font tourner les dés ; Il ramasse ; Les dés tournent, Ils misent...* ».

Quant à la gestualité communicationnelle, elle correspond aux « gestes kinésiques et paralinguistiques qui s'intègrent intimement à l'organisation de l'expression verbale ».

Pour décrire ces didascalies, on peut s'appuyer sur le répertoire des types de gestes élaboré par Ekman et Friesen 1969. Ils distinguent les « emblématiques », gestes conventionnels pouvant remplacer la parole (p. ex. le V de la victoire), des gestes coverbaux qui sont articulés à la production verbale. Les premiers ont la capacité de signifier intrinsèquement et autorisent la traduction d'un geste corporel en une formulation verbale équivalente. Il en va ainsi de nombreux gestes dits « symboliques » ou « emblématiques », qu'ils soient expressifs :

*Il fait un geste obscène.*

(J. Genet, *Haute Surveillance*, p. 27)

ou phatiques :

*Il les salue. Mesdemoiselles, auriez-vous la bonté de me montrer le chemin ?*

(*ibid.*, p. 116)

ANGÉLIQUE, *saluant*. – Je n'en dirai pas plus, ma mère.

MADAME ARGANTE. – Je vous dispense des révérences ; dites-moi ce que vous pensez.

(Marivaux, *L'École des mères*, sc. 5)

Les gestes coverbaux sont utilisés conjointement avec les signes textuels qu'ils amplifient ou spécifient. Ils comprennent les « illustateurs », gestes parmi lesquels on peut distinguer, entre autres,

- les mouvements déictiques désignant un sujet ou un objet présents :

LA DUCHESSE, *faisant signe aux assistants de sortir*. – Sortez, c'est aujourd'hui le jour des saints apôtres.

(V. Hugo, *Ruy Blas*, Acte II, sc. 1)

*Le chapelain se penche à l'oreille du roi, et lui désigne du doigt le coffre que gardent les deux prêtres debout sous l'avant-porche.*

(V. Hugo, *Torquemada*, Acte I, sc. 2)

- les kinétophages, mouvements qui miment l'action corporelle : *Ils miment la rencontre sur-le-champ.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 42)

- les « bâtons », mouvements qui accentuent ou soulignent un mot :

MONSIEUR DELACHAUME *furieux, frappant un terrible coup sur la table*. – Mais enfin, sacrebleu, pourquoi ne l'aime-t-il pas ?

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 72)

- les pictographes, mouvements qui dessinent un tableau du référent :

[...] Vous savez ce que c'est ça ? (*elle fait le bec d'un canard avec sa main et la fait passer dans l'air en ouvrant et en refermant ses doigts.*)

(X. Durringer, *Chroniques...*, p. 53)

À quoi s'ajoutent les gestes synchronisateurs qui assurent le bon fonctionnement de l'interaction verbale sous la forme de « régulateurs », mouvements de demande ou de cession d'un tour de parole

GEORGES *a un geste qui les arrête*. – Je vous remercie...

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 25)

ou d'« adaptateurs », mouvements de rejet ou d'approche de l'autre :

EUGÈNE : Non, bien sûr, mais quel poids pour un homme seul !  
(*Il prend la main de Sybèle et la porte à ses lèvres tout en la  
vibrant d'un regard de merlan frit.*)

SYBÈLE (*se dégage, montre Louis du doigt*) : Oh, ça y est, je le  
vois.

(J.-C. Grumberg, *En r'venant de l'Expo*, p. 39)

Dans la mesure où tout au long d'une interaction ordinaire le corps est en état d'émission permanent et compte tenu du fait que chaque partie du corps (de la tête aux pieds) est un vecteur de signification, on comprend que les didascalies multiplient les indications corporelles, tout en laissant une bonne part du non-verbal nécessairement elliptique.

Les didascalies ne sauraient atteindre la minutie des descriptions scientifiques, comme en témoigne la liste des notations censées rendre compte des mimiques faciales que proposent Ekman & Friesen (1984 : 123) :

Élévations des sourcils internes, élévation des sourcils externes, abaissement des sourcils, élévation des paupières supérieures, élévation des joues, froncement du nez, approfondissement du pli nasolabial, etc.

Néanmoins, les notations sont variées. En atteste l'existence de didascalies qui explicitent les mouvements d'accompagnement des verbalisations proférées par les personnages, que ce soit sous la forme de balancements du tronc, de mouvements de la main, d'expressions faciales, d'orientations du regard... C'est ainsi que dans *Combat de nègre et de chiens* de Koltès, on relèvera :

CAL (*Avec un clin d'œil.*) – Mais ce qu'il a en moins, tu dois le savoir ! (*Il boit.*) Elle sent drôle cette histoire. (*Il la regarde.*) Qu'est-ce qui l'intéresse, chez toi ? (*Appels des gardiens ; silence.*)

(p. 41)

\*

LÉONE (*Très agitée.*) – J'ai déjà été enterrée sous une petite pierre jaune, quelque part, sous des fleurs semblables. (*Elle se penche vers lui.*) Il m'avait dit qu'il n'y avait personne. (*Elle rit.*)

(p. 43)

\*

CAL (*Un doigt sur la bouche.*) – Ne parle pas trop fort, bébé ; il ne serait pas content.

(p. 45)

\*

HORN (*Faisant une grimace.*) – D’où tu sors ?

CAL. – De la merde, patron.

(p. 73)

Dans tous les cas,

- soit la didascalie a la forme d’une description objective d’un geste ou d’une attitude :

*Un homme pointant son doigt vers une rangée de projecteurs.*

(J.-C. Grumberg, *En r’venant de l’Expo*, p. 15)

LE DEUXIÈME (*s’immobilisant*) : Bon soldat ?

(*ibid.*, p. 30)

*Il sort un crayon de sa poche, le suce et se penche sur la table.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, Acte III)

- soit la didascalie adjoint au segment descriptif un énoncé proposant une interprétation explicite du geste accompli :

*Mirt est sur le point de s’en aller. Mais l’arrête le visage ironique du garçon. Son regard signifie : « Après tout, vous en voulez. »*

(J. Audiberti, *La Poupée*, p. 31)

LE MONSIEUR BIEN (*s’appuyant familièrement sur le canon et s’adressant au petit groupe, très guide bénévole.*)

(J.-C. Grumberg, *En r’venant de l’Expo*, p. 25)

GEORGES *la regarde plein d’admiration.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 43)

*Georges ne répond pas. Elle baisse la tête et continue doucement, honteusement.*

(*ibid.*, p. 118)

- soit la didascalie se limite à mentionner l’existence d’un geste, l’auteur laissant au lecteur le soin d’en inférer le contenu en fonction du dialogue :

*Il a un geste.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 52)

ou sur la base de ses connaissances du monde :

*Il baisse la tête comme un garçon pris en faute.*

(*ibid.*, p. 104)

LE MAÎTRE D’HÔTEL, *outré d’abord par cette question brutale, a un geste de maître d’hôtel qui refuse un pourboire.*

(*ibid.*, p. 179)

Sans entrer dans le débat qui oppose les partisans du relativisme culturel (Kilbride & Yarczower 1980) à ceux qui défendent un point de vue universaliste (Boucher & Carlson 1980) en matière

de comportement gestuel, on peut postuler une sorte de conventionnalité de la gestualité. Il reste que l'analyse des pratiques gestuelles pose des problèmes similaires aux intentions communicationnelles, à savoir que des mouvements identiques peuvent servir à différentes fonctions ou qu'une même fonction peut se manifester au travers des mouvements différents. Pour ne prendre qu'un exemple, Kendon (1986) souligne que le geste de la main qui consiste à former un rond à l'aide du pouce et de l'index et à lever le bras devant soi signifie « OK » ou « c'est nul », mais constitue un geste obscène en Grèce ou en Turquie.

On retrouve dans les didascalies cette polysémie de la communication gestuelle. C'est ainsi que le rire peut-être lié à un état de convivialité partagée, à une posture de moquerie ou à l'expression d'un mal-être relationnel. Il en va d'ailleurs de même pour le sourire.

*Le Général.* – Je crois que je ne pouvais pas trouver mieux !... Vous comprenez, moi, j'ai beau être général, (*Riant*) je n'ai rien de ce qu'il faut pour être mère !...

*La Môme, riant.* – Ah ! non !... non !

*Le Général, riant.* – Je ne sais même pas si je saurais être père !

*La Môme, tout en riant.* – Oh !... Oh !

*Le Général, vivement.* – Au delà... au delà, je veux dire, du temps qu'il est nécessaire pour le devenir. (*Tous deux s'esclaffent.*) Oui, oui ! c'est un peu gaillard, ce que je viens de dire ! C'est un peu gaillard !

*Il se tord.*

(G. Feydeau, *La Dame de chez Maxim*, Acte I, sc. 10)

\*

*Petypon, ahuri.* – Qu'est-ce que c'est que celle-là ?

*Mongicourt, tombant assis, en se tordant de rire, sur la chaise, à droite et contre le chambranle de la baie.* – Eh ! ben, mon vieux !... tu vas bien !

*Petypon, les cheveux dressés et affolé, au pied du lit.* – Hein ! Mais pas du tout !... Qu'est-ce que cela veut dire ?... (*À la Môme.*) Madame ! Qu'est-ce que cela signifie ?... D'où sortez-vous ?...

[...]

*Mongicourt, se tordant.* – Oui !... Oui !...

*Petypon.* – Mais absolument ! Quoi ? J'ai le droit de savoir... (*Furieux, à Mongicourt.*) Mais ne ris donc pas comme ça, toi ! c'est pas drôle ! (*À la Môme.*) Qui êtes-vous ? Comment êtes-vous ici ?

(*ibid.*, Acte I, sc. 4)

\*

*Lucette s'est retournée au bruit. Bois d'Enghien rit bêtement pour se donner une contenance.*

(G. Feydeau, *Un fil à la patte*, Acte I, sc. 14)

\*

*Moulineaux, riant jaune.* – Là !... qu'est-ce que je disais ?

(G. Feydeau, *Tailleur pour dames*, Acte III, sc. 4)

Effet grossissant du théâtre oblige, c'est à l'aide d'un malentendu à répétition reposant sur un échange gestuel entre Angélique et son amant, mais que Dandin interprète comme adressé à lui, que ce dernier se ridiculise comiquement.

CLITANDRE, *à part, dans le fond du théâtre.*

Ah ! la voilà ; mais le mari est avec elle.

GEORGE DANDIN, *sans voir Clitandre.*

Au travers de toutes vos grimaces j'ai vu la vérité de ce que l'on m'a dit, et le peu de respect que vous avez pour le nœud qui nous joint. (*Clitandre et Angélique se saluent.*) Mon Dieu ! laissez-là votre révérence ; ce n'est pas de ces sortes de respect dont je vous parle, et vous n'avez que faire de vous moquer.

ANGÉLIQUE

Moi, me moquer ! en aucune façon.

GEORGE DANDIN

Je sais votre pensée, et connais... (*Clitandre et Angélique se saluent encore.*) Encore ! Ah ne raillons point davantage. Je n'ignore pas qu'à cause de votre noblesse vous me tenez fort au-dessous de vous [...] (*Angélique fait signe à Clitandre.*) Il ne faut point lever les épaules, et je ne dis point de sottises.

ANGÉLIQUE

Qui songe à lever les épaules ?

GEORGE DANDIN

Mon Dieu nous voyons clair. Je vous dis encore une fois que le mariage est une chaîne à laquelle on doit porter toute sorte de respect [...] (*Angélique fait signe de la tête à Clitandre.*) Oui, oui, mal fait à vous ; et vous n'avez que faire de hocher la tête, et de me faire la grimace...

(Molière, *George Dandin*, Acte II, sc. 2)

## FONCTIONS DES DIDASCALIES POSTURO-MIMO-GESTUELLES

### 1. STRUCTURATION DES DIALOGUES

Partons du principe qu'un texte dialogal peut être défini comme une structure hiérarchisée de séquences, qu'elles soient d'ordre phatique, ouvrant ou fermant l'interaction, ou transactionnel et constituant le cœur même des interactions. Dans tous les cas, elles s'accompagnent de comportements non verbaux que les didascalies peuvent expliciter. Pour que l'échange puisse débiter ou s'arrêter, les rites de salutation sont d'un précieux recours :

AMÉLIE, *en uniforme de lieutenant de hussards*. – Mademoiselle...

OLYMPE, *à part*. – Je rougis, je rougis, comment faire ? (*Ils se saluent tous les deux.*) Monsieur... (*À part.*) Un militaire !... tenons-nous encore plus droite.

(E. Labiche, *Le Major Cravachon*, sc. 4)

\*

CASILDA, *montrant la duchesse*.

Madame, on veut que nous sortions.

LA DUCHESSE, *saluant la reine jusqu'à terre*.

Il faut laisser la reine à ses dévotions.

*Tous sortent avec de profondes révérences.*

(V. Hugo, *Ruy Blas*, Acte II, sc. 2)

Au cœur des séquences transactionnelles, les signes non verbaux qui ont pour fonction de réguler les demandes, les maintiens et les cessions de tours de parole sont pour l'essentiel la distance proxémique, l'orientation du corps et le regard. C'est ainsi que dans *Combat de nègre et de chiens* de B.-M. Koltès (p. 42 à 44), Léone, sidérée par Alboury, effectue des manœuvres d'approche pour entrer en contact avec lui et instaurer une distance intime (« *s'approchant d'Alboury* » ; « *Elle regarde Alboury* » ; « *Elle le regarde* » ; « *Elle se penche vers lui* » ; « *Elle le touche sans le regarder* » ; « *À son oreille* ») alors que ce dernier demeure silencieux, refuse le contact et rompt la relation (« *Alboury disparaît sous les arbres* »).

Concernant la structuration de l'interaction, l'identification des schémas participatifs ou l'alternance des tours de parole, les gestes et les regards jouent un rôle important. Ils informent le locuteur de l'attention que lui porte ou non son interlocuteur :

PASQUIN, *toujours riant*. – Tu es donc fâchée de ce que je ris ?  
 LISETTE, *Le regardant*. – La cervelle t'aurait-elle subitement  
 tourné par hasard ?

(Marivaux, *La Joie imprévue*, sc. 8)

Ils peuvent signifier à l'interlocuteur que l'émetteur entend garder la parole :

*Pascal d'un geste la ramène sur le lit et lui fait signe de se taire.*

(J. Audiberti, *La Poupée*, p. 33)

ou que l'interlocuteur aspire à prendre le relais :

*Georges a un geste qui les arrête.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 37)

Ils peuvent aussi servir à désigner le futur interlocuteur ratifié :

*Cependant, à l'insu de Sayas, Mirt multiplie, à l'adresse de Coral, des signes d'encouragement. CORAL, d'abord hésitant, mais comme « remonté » par les gestes et les regards de Mirt : Je vous demande pardon à tous. Je ferai tout ce que vous voudrez. (Hurlant :) J'irai !*

(J. Audiberti, *La Poupée*, p. 86)

Les didascalies ne manquent pas de nous informer sur la manière dont les interlocuteurs s'ajustent mutuellement au sens où ils coordonnent en permanence leurs comportements durant l'interaction. Sur le plan visuel, cette synchronisation se manifeste par des signes qu'émettent les interlocuteurs, mouvements de la tête ou du tronc, expression du visage, direction du regard..., variables selon le contenu des échanges. C'est ainsi que l'on relèvera chez Marivaux :

ARAMINTE, *haussant les épaules.*

(*Les Fausses Confidences*, Acte I, sc. 14)

MONSIEUR LORMEAU, *levant les épaules.*

(*La Provinciale*, sc. 7)

ARAMINTE, *baisse les yeux et continue.*

(*Les Fausses Confidences*, Acte II, sc. 15)

ROSIMOND, *riant, parlant de Dorimène.*

(*Le Petit Maître corrigé*, Acte II, sc. 7)

LUCIDOR, *la regardant attentivement.*

(*L'Épreuve*, sc. 8)

Ajoutons que le jeu des regards aide aussi à comprendre la qualité de la relation entre les personnages :

LE ROI, *à part.*

Comme on ment dans l'oreille des rois !

LE MARQUIS, *l'observant.*

Je vous approuve. [...]

LE ROI

Hé ! c'est louche. [...]

*Regardant de travers le marquis.*

Où veut-il m'entraîner ? Ce traître a des projets.

*Haut.*

Dévoré Sanche est doux, mais si je le rongerais ?

(V. Hugo, *Torquemada*, Acte I, sc. 4)

Toujours au niveau de la structuration et en restant chez Mari-vaux, les didascalies peuvent insister sur la corrélation intra-sujet entre les signes d'un même canal dans leur enchaînement syntagmatique :

ROSIMOND, riant, DORANTE, riant aussi.

(*Le Petit Maître corrigé*, Acte II, sc. 3)

et entre les signes des autres canaux :

ROSIMOND *regarde Frontin puis rit.*

(*ibid.*, Acte II, sc. 13)

Elles soulignent aussi le fait que le non-verbal peut anticiper ou suivre l'actualisation du verbal :

ARTHÉNICE, *après avoir toussé et craché.*

(*La Colonie*, sc. 9)

ARAMINTE, *le regardant quelque temps sans parler.*

(*Les Fausses Confidences*, Acte III, sc. 12)

Il apparaît enfin que la gestualité fait système non seulement avec le verbal mais aussi avec les phénomènes vocaux :

GEORGES *la regarde, son sourire se durcit encore, il dit d'un autre ton après un temps.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 101)

## 2. EXPRESSION DES ÉMOTIONS

À la suite de Descartes (1644) qui proposait « six passions primitives » (admiration, amour, haine, désir, joie, tristesse), la majorité des spécialistes des émotions (Fridja 1986, Ekman & Friesen 1986, Arndt & Janney 1991, Cosnier 1994...), s'entendent pour dire qu'il existe un nombre limité d'émotions « de base ou primaires » et des émotions « mixtes » qui résultent du mélange des émotions

de base. C'est ainsi qu'Ekman 1992 retient la peur, la surprise, la colère, la joie, la tristesse et quelques autres.

Si les désaccords sont nombreux quant à la définition même du phénomène émotionnel, nombre de travaux admettent que l'émotion est un affect qui, contrairement au « sentiment » dont les traits aspectuels sont la stabilité, la durabilité, la conscience, a pour propriété d'être une conduite réactive, déclenchée soudainement, souvent intense mais de courte durée :

GEORGES, *avec soudain un pli triste à la bouche.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 12)

PHILÉMON, *se mettant soudain en colère.*

(*ibid.*, p. 35)

*Il devient brusquement triste.*

(*ibid.*, p. 27)

Le consensus est aussi unanime pour reconnaître que les émotions possèdent une composante psycho-corporelle forte.

En fonction de quoi, il convient, d'une part, d'établir un paradigme d'émotions exprimées par l'intermédiaire de la gestualité et, d'autre part, d'élaborer un répertoire de gestes qui les manifestent (posture, mouvements du corps, expression faciale...). Appliqué aux didascalies, ce travail nécessite de dépouiller de vastes corpus en vue de déterminer, selon les époques, les genres et les auteurs quels sont les principaux affects attribués aux personnages selon quels types de situation fictionnelles.

Il apparaît que les émotions primaires sont largement représentées, que ce soit la peur, la joie, la surprise, la tristesse ou la colère.

ARLEQUIN, *là-dessus, pleure de toute sa force.* – Hi, hi, hi.

SYLVIA, *à part.* – Le courage me manque.

*Arlequin, en pleurant sans rien dire, cherche dans ses poches ; il en tire un petit couteau qu'il aiguisé sur sa manche.*

SYLVIA, *le voyant faire.* – Qu'allez-vous faire ?

(Marivaux, *Arlequin poli par l'Amour*, sc. 17)

\*

SYLVIA, *encore honteuse.* – Je le veux bien.

ARLEQUIN, *alors s'approche d'elle et lui marque sa joie par de petits cris, ris et dit.* – Que vous êtes jolie !

(*ibid.*, sc. 5)

\*

DON CÉSAR

Tu sais écrire ?...

*Le noir fait un signe de tête affirmatif. Etonnement de don César.*

*À part.*

Un signe !

*Haut.*

Es-tu muet, mon drôle ?

*Le noir fait un nouveau signe d'affirmation. Nouvelle stupéfaction de don César.*

(V. Hugo, *Ruy Blas*, Acte IV, sc. 4)

\*

SYLVIA, *alors, s'approche à son tour de la Fée et lui dit en la saluant.* – Bonjour Madame, comment vous portez-vous ? Vous n'êtes donc plus si méchante ?

*La Fée tourne la tête en jetant des regards de fureur sur eux.*

SYLVIA. – Oh qu'elle est en colère !

(Marivaux, *Arlequin poli par l'Amour*, scène dernière)

D'un point de vue linguistique, on peut constater que l'affect peut être explicitement mentionné sous une forme nominale (« *en colère* », adjectivale (« *triste* »), participiale (« *pleurant* »), verbale (« *pleure* ») ou être figuré par des manifestations somatiques. Il apparaît, à ce niveau, que les expressions faciales sont particulièrement mobilisées :

*Pendant que don Salluste parle, le visage de don César prend une expression de plus en plus étonnée, joyeuse et confiante ; enfin il éclate.*

(V. Hugo, *Ruy Blas*, Acte I, sc. 2)

mais que les postures ou les gestes sont aussi des signes importants dans l'activation émotionnelle. Continuons avec la « *colère* », dans l'exemple suivant, la gestualité du locuteur s'accompagne d'actes de langage directifs et d'expressions vocales :

H2 : Ça vous agace ? Hein ? Eh bien, je vais vous agacer. Vous serez forcée de l'écouter. Je le ferai entrer que vous le vouliez ou non. (*Crie des mots qu'on distingue mal. Elle se bouche les oreilles. Il lui écarte les mains.*) Ça entrera... Même ici, dans cette... cette (*il lui frappe le front*)... il n'est pas possible que cela ne puisse pas entrer, démolir ce qui est là, cette imbécillité.

(N. Sarraute, *Pour un oui ou pour un non*, p. 40)

Ce qui signifie que les signaux non verbaux livrent des informations sur celui qui les encode (pensées, désirs, émotions...) et permettent à l'interlocuteur d'effectuer des inférences à propos de leur signification. Remarquons, ici, que Marivaux possède une sémiotique empirique du non-verbal, en particulier du « langage

des yeux » et certains de ses personnages sont des experts en la matière :

FRONTIN – Mais Monsieur, faut-il vous répéter que ses yeux me répondirent ? Ce qu'ils disent est encore plus sûr que des paroles. [...] Comme il faut du temps pour dire des paroles et que nous étions très pressés, elle mit, ainsi que je vous l'ai dit, des regards à la place des mots, pour aller plus vite ; et se tournant de mon côté, avec une douceur infinie : Oui mon fils, me dit-elle, sans ouvrir la bouche, je m'y rendrai, je te le promets, tu peux compter là-dessus ; viens-y en pleine confiance, et tu me trouveras. Voilà ce qu'elle me dit ; et je vous rends mot pour mot, comme je l'ai traduit d'après ses yeux.

(Marivaux, *La Méprise*, sc. 1)

La dimension exacerbée des émotions est soulignée par des réactions somatiques ou kinésiques en lien avec le ressenti des personnages (p. ex. dans J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*) :

PHILÉMON *sursaute et crie.*

(p. 54)

MONSIEUR DELACHAUME *furieux, frappant un terrible coup sur la table.*

(p. 72)

MONSIEUR DELACHAUME *s'est dressé, hors de lui, le monocle en bataille.*

(p. 73)

*Il est tombé assis sur sa chaise. On ne sait pas s'il pleure ou s'il rit. Il crie à Barbara.*

(p. 95)

*Elle regarde en silence. Soudain elle pense à quelque chose qui lui fait venir les larmes aux yeux.*

(p. 118)

Quand l'état émotionnel est simplement mentionné par un trait aspectuel afférent, le plus souvent sous une forme adjectivale, c'est au lecteur d'imaginer le posturo-mimo-gestuel qui correspond. C'est ainsi qu'on relève dans une seule page de *Pour un oui ou pour un non* : « LE FILS, *agacé* ; ELLE, *humble* ; ELLE, *affolée* ; LUI, *ravi* ; ELLE, *fébrile* ; ELLE, *enjôleuse* ; ELLE, *éplorée* ». De même chez V. Hugo on notera, sous la forme d'un oxymoron caractéristique du style hugolien :

## DON CÉSAR

*Effaré, essoufflé, décoiffé, étourdi, avec une expression joyeuse et inquiète en même temps*

Tant pis ! c'est moi !

(V. Hugo, *Ruy Blas*, Acte IV, sc. 2)

En référence au vocabulaire hérité des ouvrages de physiognomonie qui avaient entre autres intérêts de traiter du maintien et des gestes de l'acteur, une tournure est assez souvent employée dans ce cas (« un air de + adjectif »), laissant, là encore, au lecteur le soin de concrétiser mentalement l'attitude physique qui lui correspond. On pourra relever dans *Les Fausses Confidences* de Marivaux : « MARTON, d'un air rêveur. » « MADAME ARGANTE, d'un air pensif. » « ARAMINTE, souriant d'un air railleur. » « ARAMINTE, d'un air vif. » « ARAMINTE, d'un air abattu. » « MARTON, d'un air triste. »...

### 3. DESCRIPTION DES PERSONNAGES ET MANIFESTATION DE LEURS RELATIONS

On doit à Cosnier & Brossard (1984) une typologie des signes corporo-visuels qui repose sur une distinction entre les signes *statiques* (stature, parures...) et les *cinétiques*, qu'ils soient lents (attitudes, posture, visage...) ou rapides (mimiques faciales, gestes, regards...).

C'est avant tout aux signes corporels cinétiques qu'il revient de contribuer à la description des personnages en déclinant les hyponymes de l'archilèxème « corps ». Sont ainsi sélectionnés les traits physiques relevant de l'anatomie (tête, visage, tronc, bras, mains, jambes, pieds...) ainsi que la gestualité ou les expressions faciales qui leur sont associées. À titre d'exemple et pour le seul *Rendez-vous de Senlis* de Jean Anouilh, on relève : « baisse la tête » ; « un pli triste à la bouche » ; « les yeux fermés » ; « clignant de l'œil » ; « s'éloigne, haussant les épaules » ; « Il a pris le bras de Barbara » ; « les poings serrés » ; « Il lève un doigt » ; « tape rageusement du pied », entre autres.

Les signes statiques, tels qu'ils réfèrent à l'apparence générale (stature, corpulence, physionomie...) ou à des détails particuliers (cicatrice, rides, boutons...) sont autant de prédicats attributifs qui relèvent de la prosopographie :

*À ce moment, un vieillard ridé et barbu est entré dans le salon, cassé en deux par les ans. Georges a reculé.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 34)

À quoi on peut ajouter les attributs susceptibles de couvrir le corps (vêtements, parures...) :

*Au premier plan, Louis et son père qui le tient par la main. Louis a 10 ans. Il est en costume à culottes courtes et coiffé d'un canotier de paille.*

(J.-C. Grumberg, *En r'venant de l'Expo*, p. 14)

\*

*Il va sortir, il s'arrête. Mme Delachaume, élégante, portant jeune, vient d'entrer en coup de vent. Elle est en manteau noir et en robe du soir.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 68)

Les statiques font souvent système avec les cinétiques pour caractériser la situation contextuelle à l'aide de didascalies placées avant répliques (début de scène) et ayant un scope étendu ou inscrites en milieu de réplique et permettant de cadrer l'interaction.

8

*Fin d'après-midi. Le temps est toujours aussi gris. Emma est sous la véranda, seule, dans une attitude un peu prostrée.*

(Y. Reza, *La Traversée de l'hiver*, p. 173)

\*

*Il est pelotonné dans un coin du canapé, les mains dans les poches de son imperméable au col relevé, les yeux fermés.*

(J. Anouilh, *Le Rendez-vous de Senlis*, p. 105)

L'ensemble de ces signes est à interpréter à la fois comme des informants et comme des indices connotant le statut des personnages, qu'il relève du genre, de l'âge, de la position sociale ou de l'appartenance socio-culturelle et les relations qu'entretiennent les interlocuteurs.

À ce propos, après C. Kerbrat-Orecchioni (1992), on distinguera trois types de relation qu'elle appelle « horizontale » (distance vs familiarité), « verticale » (position haute vs basse) et « affective » (coopération vs conflit).

Il est indéniable que les signes posturo-mimo-gestuels sont interprétables comme autant de « relationèmes » qui manifestent l'état des relations en lien avec le statut des personnages. En me limitant à la relation verticale et au système de places qu'elle implique, j'ai analysé (Petitjean 1993) la relation maître / valet dans les pièces de Molière et de Marivaux en montrant le rôle des marqueurs non verbaux dans l'élaboration d'une position de dominant. Les comédies classiques fourmillent d'informants socio-culturels qui indexent le statut de « maître » : depuis la tenue

vestimentaire (« *chapeau* », « *perruque* », « *ruban* »...) en passant par la possession d'objets matériels qui connotent la richesse (« *carrosses* », bijoux, arts de la table...), la supériorité (« *chaise à porteurs* ») ou la domination (« *bâton* », « *nerf de bœuf* »...) jusqu'à l'apparence physique (Arlequin, dans *L'Île des Esclaves* parle d'un « *visage de condition* » et le valet Frontin dans *L'Épreuve* se demande s'il n'a pas « *l'air trop seigneur* ». Il apparaît aussi que la relation hiérarchique s'accompagne de gestes caractéristiques, en particulier les mouvements qui permettent d'exercer la coercition :

Orgon. *Il se met en posture de donner un soufflet à Dorine.*

(*Le Tartuffe*, Acte II, sc. 2)

C'est pourquoi lorsque Scapin, dans *Les Fourberies de Scapin*, se venge de Géronte en le bastonnant, il ne peut le faire que déguisé en spadassin.

Au niveau des postures, avoir le droit de s'asseoir est assurément un privilège des maîtres :

LA MARQUISE. – Comme il vous plaira ; asseyons-nous donc.  
(*Ils prennent des sièges.*)

(*La Seconde Surprise de l'Amour*, Acte II, sc. 8)

Usage social que Cléanthis rappelle parodiquement :

[...] qu'on nous apporte des sièges pour prendre l'air assis et pour écouter des discours galants [...]

(*L'Île des Esclaves*, sc. 6)

Autre signe de domination des maîtres, le droit non réciproque qu'ils ont de violer les réserves égocentriques des inférieurs ou de commettre des offenses territoriales. C'est Harpagon qui, dans *L'Avare*, fouille dans les poches de La Flèche alors que Lucas, qui se permet de frapper sur l'épaule de Géronte, se fait remettre immédiatement à sa place :

GÉRONTE

Peste ! madame la nourrice, comme vous déroisez ! Taisez-vous, je vous prie, vous prenez trop de soin, et vous échauffez votre lait.

LUCAS, *frappant, à chaque phrase*  
*qu'il dit sur l'épaule de Géronte.*

Morgué ! tais-toi ; t'es eune impertinente. Monsieu n'a que faire de tes discours, et sait ce qu'il a à faire. Mêle-toi de donner à téter à ton enfant, sans tant faire la raisonneuse. [...]

GÉRONTE

Tout doux ! Oh ! tout doux !

LUCAS, *frappant encore*  
*sur l'épaule de Géronte.*

Monsieu, je veux un peu la mortifier, et li apprendre le respect qu'alle vous doit.

GÉRONTE

Oui. Mais ces gestes ne sont pas nécessaires.

(*Le Médecin malgré lui*, Acte II, sc. 1)

## CONCLUSION

On sait que le texte didascalique a pris de l'ampleur à partir du drame bourgeois du XVIII<sup>e</sup> siècle en liaison avec les nouvelles conditions scéniques de l'époque. On doit à ce genre dramatique une valorisation de ce que Diderot (1758) a théorisé en terme de « pantomime ». « Il y a des scènes entières où il est infiniment plus naturel aux personnages de se mouvoir que de parler » écrit-il dans *De la poésie dramatique*. Ce choix esthétique a eu pour conséquence une expansion indéniable du volume des didascalies non verbales. Il est donc opportun de voir en quoi le type, le nombre et le volume de didascalies posturo-mimo-gestuelles peuvent être considérés comme des stylèmes caractéristiques de styles collectifs, en particulier générique. Il est tout aussi pertinent d'étudier pour une pièce ou pour l'ensemble de l'œuvre d'un même auteur l'usage qui est fait de ce type de didascalies en tant que stylème de singularité. Ce que l'on verra dans les derniers chapitres de l'ouvrage.

## DU STYLE DIDASCALIQUE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS

Avant de décrire stylistiquement les didascalies koltésiennes, je voudrais me situer par rapport aux travaux qui portent sur le sujet en disant que j'écarte du champ de mes observations ce que certains – je pense entre autres à Ubersfeld (1998), Mounsef (2005) ou Job (2007) – appellent des didascalies « internes », « intérieures » ou « implicites » c'est-à-dire, tout contenu de dialogues pouvant contribuer à l'établissement de la situation diégétique (cadre, participants, actions...). Je me refuse aussi, contrairement à Duquenet-Krämer (2000) ou Palm (2009), à intégrer dans le paradigme des didascalies les périclives auctoriales, au sens de Genette (1987), du type notes, annotations, carnets... On songe bien sûr à des textes tels que *Carnets de combat de nègre et de chiens* ou *Pour mettre en scène « Quai ouest »* dont on sait par ailleurs combien ils permettent d'éclairer la démarche créatrice des œuvres en question, comme on le verra.

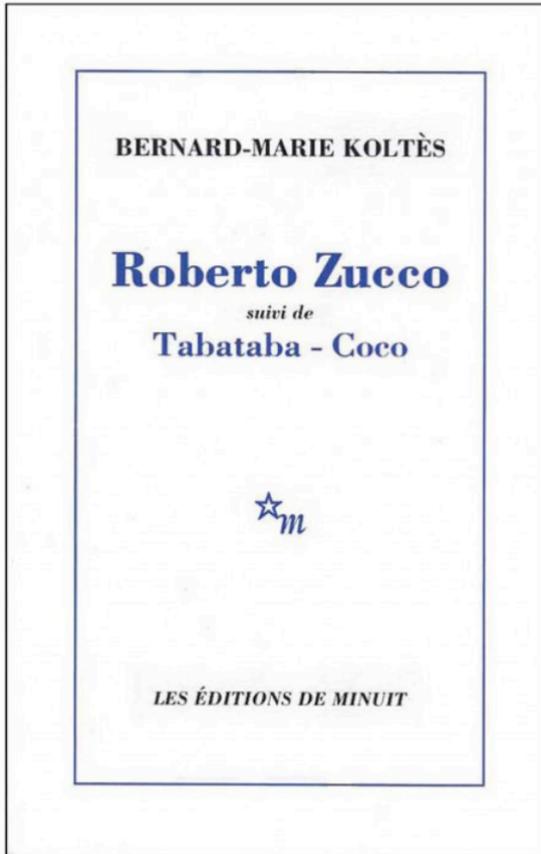
Pour ma part, je montrerai d'abord qu'il existe, pour cette strate textuelle que constituent les didascalies, des stylèmes de littérarité générique reposant sur des caractéristiques d'un fort degré de généralité que partagent nombre de textes dramatiques et auxquels Koltès se soumet mais *à sa manière*. Je me limiterai pour ce faire au paratexte liminaire au sens de Thomasseau.

J'essaierai ensuite de déterminer, tant sur le plan des contenus que de l'expression, s'il est possible de rendre compte, par l'intermédiaire de stylèmes de littérarité singulière, de l'ensemble qui les subsume et qu'on appelle un style d'auteur.

Je montrerai enfin que Koltès participe de ce mouvement qui s'est radicalisé dans l'écriture dramatique contemporaine qui consiste à créer des interférences entre roman et théâtre, au point de contester l'existence de stylèmes de littérarité générique sous la pression d'un mouvement de romanisation des didascalies.

DIDASCALIES :  
DES STYLÈMES DE LITTÉRARITÉ GÉNÉRIQUE

Du fait de leur récurrence d'une œuvre à l'autre, certaines propriétés peuvent être considérées comme des conventions inhérentes à l'écriture didascalique et interprétées comme des *traits de style générique*.



Pour ce qui concerne le paratexte liminaire, on trouve, en premier lieu, ce que Genette appelle le « péritexte éditorial » et cela sous la forme d'une couverture au design épuré tel qui labellise une collection dont on connaît la valeur avant-gardiste des auteurs qu'elle sélectionne. Placé en haut de la première de couverture, répété sur le dos et inscrit en capitales, le NOM DE

L'AUTEUR (Bernard-Marie Koltès), nom d'état-civil mais avec l'ajout du prénom Marie. Suit, en minuscules mais dans un corps supérieur et en bleu, le TITRE de la pièce, que l'on retrouve sur le dos de la reliure. Thématiquement parlant, diverses formules sont possibles : nom d'un personnage (*Roberto Zucco*), mention d'une situation (*La Marche*) ou d'un événement (*Combat de nègre et de chiens*), indication d'un lieu (*Quai ouest*) ou mixte thématique (*Dans la solitude des champs de coton*). Ajoutons que les titres peuvent être dénотatifs ou métaphoriques et du même coup plus énigmatiques. Significatif, à cet égard, le mélange très koltésien d'une topique référentielle déterminée (ville, désert, forêt, champ de coton, quai...) avec des espaces qui, par le biais d'un processus de métaphorisation, relèvent de l'atopique ou de l'utopique. Voir, par exemple, *La Nuit juste avant les forêts*, titre qui résume l'opposition entre la dysphorique réalité quotidienne (la « nuit ») et la possible alternative d'un autre monde (« les forêts ») telle qu'elle est à la fois spatialisée et temporalisée dans une proximité modalisée comme attendue ou espérée (« juste avant »).

En dessous du titre de la pièce a longtemps figuré une appellation générique formulée par l'auteur ou par l'éditeur, à l'aide de SOUS-TITRES. Cette tradition, après avoir fait l'objet de pratiques parodiques (des ionesiens « Pseudo-drame », et « Anti-pièce » aux beckettiens « Dramaticules » et autres « Foirades »), est tendanciellement en voie de disparition. Dans un contexte d'hybridation et d'interférences génériques, Koltès a toujours explicitement exprimé sa volonté de mélanger les genres, si bien qu'il n'est pas hasardeux que ses pièces soient dépourvues d'indexation générique. La seconde moitié de la couverture est réservée à la mention de l'éditeur (*LES ÉDITIONS DE MINUIT*) exprimée de manière redondante à la fois par un logo et par la désignation linguistique en capitales italiques grasses. Cette tripartition (auteur, titre, éditeur) se retrouve sur le dos du livre.

Je n'évoquerai que rapidement les informations éditoriales liminaires : après un feuillet de garde, on trouve page 3 le rappel du titre, suivi page 4 de la liste d'autres ouvrages publiés par Koltès chez Minuit, qui fait face au « grand-titre », reprise en noir et blanc de la couverture, à quoi s'ajoutent page 6 des mentions factuelles du type date d'édition ou de réédition, adresse de l'éditeur, la référence à la loi sur la propriété éditoriale, l'ISBN.

Je signale aussi que certaines œuvres de Koltès sont précédées d'une citation (*Combat de nègre et de chiens*, *Quai ouest*, *Roberto Zucco...*).

© 1985 by LES ÉDITIONS DE MINUIT  
7, rue Bernard-Palissy, 75006 Paris  
[www.leseditionsdeminuit.fr](http://www.leseditionsdeminuit.fr)

En application de la loi du 11 mars 1957, il est interdit de reproduire  
intégralement ou partiellement le présent ouvrage sans autorisation de l'éditeur  
ou du Centre français d'exploitation du droit de copie,  
20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris.

ISBN 2-7073-1030-1

BERNARD-MARIE KOLTÈS

# Quai ouest



LES ÉDITIONS DE MINUIT

La fin de toute chair m'est venue à  
l'esprit.

GENÈSE.

I would like to see the shade and tree  
where I can rest my head.

BURNING SPEAR.

*Dans un quartier à l'abandon d'une grande ville portuaire occidentale, séparé du centre-ville par un fleuve, un hangar désaffecté de l'ancien port.*

*Koch, Maurice, soixante ans ; Pons, Monique, quarante-deux ans. Cécile, soixante ans ; sa fille Claire, quatorze ans ; son mari Rodolfe, cinquante-huit ans ; et Charles, leur fils de vingt-huit ans. Un garçon surnommé Fak, de vingt-deux ans environ. Et un homme d'une trentaine d'années, sans nom, que Charles, au début, appela deux ou trois fois « Abad ».*

Il arrive aussi qu'elles soient précédées d'une glose explicative (voir la note sur le « deal » à l'ouverture de *Dans la solitude des champs de coton*), voire d'un « avant-propos » auctorial (*Sallinger*), sans parler, pour l'édition posthume des œuvres de jeunesse, d'un « avertissement » signé de l'ayant-droit François Koltès ou anonyme.

Je ne parlerai pas de la quatrième de couverture (on peut y trouver, comme dans *Combat de nègre et de chiens*, une présentation de l'œuvre, en forme de préface ou de postface et signée Bernard-Marie Koltès) ni des pages qui précèdent (date d'impression, dépôt légal...)

J'en arrive au CADRE SPATIO-TEMPOREL. Placée avant la liste liminaire des personnages, la didascalie spatio-temporelle, quand elle existe, sert à établir, à l'aide d'informants géographiques et historiques, le contexte général dans le cadre duquel vont se dérouler les interactions de la pièce :

*Une ville de province, à l'est de la France, au début des années soixante.*

(*Le Retour au désert*)

*Dans un pays d'Afrique de l'Ouest, du Sénégal au Nigeria, un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère.*

(*Combat de nègre et de chiens*)

Comme l'atteste la présence des déterminants indéfinis, les éléments constituant l'environnement spatio-temporel sont d'une grande généralité et leur portée est valable pour l'ensemble de la pièce. C'est ainsi que la didascalie initiale de *Quai ouest* procède par rapprochement métonymique de l'espace le plus englobant au lieu le plus englobé (*Occident, grande ville portuaire, centre, fleuve, ancien port, quartier à l'abandon, hangar désaffecté*). Il arrive que Koltès, comme il le propose dans *Sallinger* et *Combat de nègre et de chiens*, fasse précéder ou suivre la liste des personnages par une énumération sélective, partiellement descriptive, des différents « Lieux » ou « Décors » dans lesquels vont se dérouler les interactions.

Je continue avec la LISTE DES PERSONNAGES. Elle permet au lecteur de prendre connaissance des personnages qu'il verra ensuite en action. Pour la constitution de ces listes, Koltès privilégie, outre l'ordre de leur apparition sur scène (p. ex. *Récits morts*), le classement des personnages en fonction de leur importance dans la fiction comme le manifestent et leur rang dans la liste et le fait qu'ils soient pourvus ou non d'un patronyme (p. ex.

*Combat de nègre et de chiens, Le Retour au désert...*). J'ajouterai que Koltès soit se limite à une énumération sans expansion nominale (voir dans *La Marche*), soit leur adjoint un minimum de caractéristiques : âge et fonction (« *Cal, la trentaine, ingénieur* »), relation familiale (« *frère de* », «  *fils de* », « *son mari* »...), trait distinctif physique (« *très beau* ») et surtout éthopique (« *la pute affolée* », « *l'inspecteur mélancolique* »). Certaines listes contiennent des formes de narrativité inhabituelles en cet endroit du texte, j'y reviendrai. En fait, il faudrait analyser dans le détail chaque didascalie nominative initiale. Il est intéressant, par exemple, de remarquer que dans *Roberto Zucco* c'est la mère qui suit le rôle titre et précède « la gamine » dont on sait pourtant le rôle primordial dans l'intrigue.

Pour le paratexte intermédiaire, on peut dire que les BORNES, qu'elles soient initiales, médianes ou terminales, sont repérables par les caractéristiques suivantes : fort interlignage de séparation, casse plus grande et généralement capitales. Elles correspondent à un geste extra-diégétique de balisage interne du texte dramatique (actes, tableaux, parties) selon des procédures de segmentation diverses : découpage en « Tableaux » au nombre de seize pour *Les Amertumes* ou simplement annoncé par un chiffre : de I à XII pour *Sallinger*, de I à XX pour *Combat de nègre et de chiens* mais avec un titre pour le vingtième tableau ; découpage de *Quai ouest* en six parties introduites par des citations (Hugo, Melville, Faulkner, London, Conrad, Marivaux) qui servent d'éléments structurants ; découpage chiffré en six parties, pour *Le Retour au désert*, dont certaines (I, III, IV) sont accompagnées d'un titre qui réfère aux prières de la religion musulmane. Dans la mesure où ils ne respectent pas la chronologie du rite quotidien des prières, ces titres ont une valeur essentiellement connotative (Koltès parle de « la beauté des noms de prière »). Ces cinq parties sont elles-mêmes segmentées en scènes particulières, numérotées de 1 à 18, dont certaines possèdent un sous-titre en capitales. À l'exception de 18 (référence à la fête de clôture du ramadan), ces sous-titres dont certains rappellent le caractère vaudevillesque de la pièce (« LE SECRET DANS L'ARMOIRE », « AU BORD DU LIT »...) servent d'annonce thématique à visée descriptive et résumante de la scène à venir. Il en va de même dans *Roberto Zucco*, pièce divisée en 15 parties, chacune agrémentée d'un titre. La plupart réfèrent dénotativement aux événements de l'intrigue (actions, personnages, lieux) mais certains sont autant de références intertextuelles (« DALIDA », « OPHÉLIE ») ou ont une valeur connotative (« ZUCCO AU SOLEIL »).

Il devrait ressortir de ce tour d'horizon des indications paratextuelles que Koltès à la fois respecte les conventions qui président à l'écriture didascalique et les transgresse. Pour aller plus avant dans l'étude de chaque type de didascalie, en particulier relevant du paratexte intersticiel, il faudrait mener des études statistiques précises afin de rendre compte de ce savant dosage. Je ne prendrai qu'un exemple, celui de l'inversion du groupe nominal sujet dans les didascalies qui mentionnent l'entrée des personnages (« *Entre Cal* »), ce qui n'est pas le cas pour les didascalies relatives à leur sortie (« *Il s'éloigne* »). Je n'insiste pas sur l'analyse que font Flaux & Zaragoza (2002) de la fonction dramaturgique de ce phénomène linguistique mais constate que chez Koltès, nombreuses sont les didascalies d'entrée de personnage sans inversion du verbe (*Horn entre*). Ce qui est assez rare dans la textualité dramatique aux dires de Flaux et Zaragoza.

#### DIDASCALIES : DES STYLÈMES DE LITTÉRARITÉ SINGULIÈRE

Avant de passer aux stylèmes de littérarité singulière qui caractérisent l'écriture didascalique de Koltès, je formulerai quelques précautions qui n'ont rien d'oratoires. On sait que Koltès – voir son entretien avec Michel Genson en 1988 – rejetait l'idée qu'il puisse avoir un style reconnaissable et assurait qu'à chaque pièce, il se sentait obligé d'inventer une dramaturgie nouvelle. Ce qui ne facilite pas l'objectivation de traits caractéristiques assurément récurrents. Il est vrai en plus que son idiolecte en matière de didascalie a évolué selon les époques, allant des pièces de jeunesse, assez fournies en didascalies, en particulier à fonction scénique (« *Il ne reste plus une parcelle de scène qui ne soit occupée* », « *Lumière faible* », « *Varvana est assise au fond*... ») aux pièces de la maturité. Or, dans ces dernières, Koltès est relativement économe en matière de didascalies – jusqu'à leur suppression radicale comme dans *La Nuit juste avant les forêts* ou *Dans la solitude des champs de coton* –, et se passe de didascalies à fonction scénique, conformément à sa conception texto-centriste de l'écriture théâtrale. Néanmoins, il est possible de dégager des tendances stylistiques. Mais là aussi, j'émettrai une autre réserve qui tient au nombre de caractéristiques susceptibles d'exemplifier l'idiolecte d'un auteur, y compris en matière de style didascalique. C'est pourquoi, je me limiterai à trois exemples, au détriment d'une étude exhaustive des phénomènes didascaliques dans les œuvres de Koltès.

Je commencerai par les didascalies qui président au découpage interne de la fiction dramatique et dont le contenu contribue à la détermination des situations dans lesquelles se déroulent les interactions dialoguées. Il y a bien sûr les pièces à lieux multiples comme *Sallinger* ou *Roberto Zucco* dont les didascalies balisent les étapes successives du parcours des personnages. Quant aux pièces dans lesquelles Koltès semble fidèle à l'impératif de la classique unité de lieu, elles sont en fait fragmentées en de multiples sous-espaces délimités grâce aux didascalies (par exemple dans *Quai ouest* : « *L'autoroute, à l'heure de la sieste* » ; « *L'intérieur du hangar, dans la lumière rouge du soleil couchant* » ; « *Dans le hangar plongé dans l'obscurité, sauf des rayons de la lune passant par les trous du toit* »...). On appréciera la minutie avec laquelle Koltès, par l'intermédiaire des didascalies, porte à la connaissance du lecteur l'enchaînement syntagmatique des différents espaces qu'occupent les personnages ainsi que le calendrier et la chronologie du déroulement temporel de l'histoire (une nuit pour *Combat de nègre et de chiens*, deux jours et trois nuits pour *Quai ouest*). En fait cette précision n'est qu'apparente et n'empêche pas une indécision locative comme dans *Quai ouest* ou une élasticité temporelle comme dans *Le Retour au désert*. Il en résulte une tension bien connue entre l'« excès » et le « défaut » informationnels liée au fait que la dramaturgie de Koltès repose sur une *paralipse* généralisée (carences informationnelles concernant le passé ou la motivation des personnages, indétermination des lieux, brouillages temporels...). À quoi s'ajoutent une instabilité ontologique du monde représenté (mélange de réalisme et de merveilleux) et la nécessité pour l'espace koltésien de remplir une double fonction, à la fois référentielle et métaphorique. (Voir p. ex. dans *Combat de nègre et de chiens*, la didascalie qui décrit le pont inachevé, en référence aux difficultés présentes du chantier mais symbole aussi du fossé qui sépare les deux communautés.)

Au-delà de la diversité des chronotopes spécifiques à chaque pièce, il est à remarquer que leur configuration repose sur un jeu d'oppositions entre fermeture et ouverture, d'une part (le « mur » est à cet égard emblématique de la spatialité koltésienne), clarté et obscurité, d'autre part (voir l'importance de ces zones indistinctes entre le jour et la nuit que sont l'aube (« *Très légèrement, le hangar s'éclaire des premières lueurs du jour* ») et le crépuscule (« *La nuit tombe et fait disparaître Abad* »).

Dans un pays d'Afrique de l'Ouest, du Sénégal au Nigeria, un chantier de travaux publics d'une entreprise étrangère.

*Personnages :*

Horn, soixante ans, chef de chantier.

Alboury, un Noir mystérieusement introduit dans la cité.

Léone, une femme amenée par Horn.

Cal, la trentaine, ingénieur.

*Lieux :*

La cité, entourée de palissades et de miradors, où vivent les cadres et où est entreposé le matériel :

– un massif de bougainvillées ; une camionnette rangée sous un arbre ;

– une véranda, table et rocking-chair, whisky ;

– la porte entrouverte de l'un des bungalows.

Le chantier : une rivière le traverse, un pont inachevé ; au loin, un lac.

Les appels de la garde : bruits de langue, de gorge, choc de fer sur du fer, de fer sur du bois, petit cris, hoquets, chants brefs, sifflets, qui courent sur les barbelés comme une rigolade ou un message codé, barrière aux bruits de la brousse, autour de la cité. Le pont : deux ouvrages symétriques, blancs et gigantesques, de béton et de câbles, venus de chaque côté du sable rouge et qui ne se joignent pas, dans un grand vide de ciel, au-dessus d'une rivière de boue.

« Il avait appelé l'enfant qui lui était né dans l'exil *Nouofia*, ce qui signifie « conçu dans le désert ».

*Alboury* : roi de Douiloff (Ouolof) au XIX<sup>e</sup> siècle, qui s'opposa à la pénétration blanche.

*Toubab* : appellation commune du Blanc dans certaines régions d'Afrique.

Traductions en langue ouolof par Alioune Badara Fall.

Le tout est articulé autour de ces deux motifs pivots que sont les déplacements et le franchissement des espaces, en liaison avec l'isotopie de l'altérité. En témoigne la saturation des didascalies par des allusions kinésiques sous la forme de verbes de mouvement (« rejoignant *Albourny sous l'arbre* »), qu'ils soient liés ou non aux entrées et aux sorties des personnages (« *Horn entre* » ; « *Horn sort* »). En témoignent aussi les didascalies proxémiques qui précisent les postures ou les positions :

*Albourny accroupi sous les bougainvillées. Léone entre ; elle s'accroupit face à Albourny, à une certaine distance.*

Sur le plan perceptif, il y a chez Koltès une prédilection pour la saisie auditive :

*Les cris d'oiseaux ont augmenté, se mêlant au bruit des voitures.*  
(*Sallinger*)

ouvrant grâce aux bruits, la scène mimétique sur des ailleurs diégétiques dont la présence sonore contribue très souvent à générer un sentiment global de malaise ou de danger :

*Craquements de branche, appels indistincts au loin.*  
(*Combat de nègre et de chiens*)

*Sirène d'un bateau, au loin, étouffée.*  
(*Quai ouest*)

*Explosion du café Saïfi, au loin.*  
(*Le Retour au désert*)

Et cela d'autant plus que la notation des bruits est faite avec une acuité auditive particulière :

*Ils écoutent. Chute brusque du vent ; les feuilles bougent et puis s'arrêtent ; bruit mat d'une course, pieds nus sur la pierre, au loin ; chutes de feuilles et de toiles d'araignée ; silence.*  
(*Combat de nègre et de chiens*)

Second exemple, il concerne la caractérisation des personnages. On sait que Koltès se refusait à une psychologisation des personnages, préférant les évider de l'intérieur, quitte à produire ces fameux péri-textes qui permettent de combler les informations elliptiques de ces pièces (voir p. ex. ce qu'il dit du « for intérieur » de Cal, Léone et Horn dans les *Carnets de combat de nègre et de chiens*). Il s'en suit une faible densité des didascalies dont l'incidence est le caractère et l'état d'esprit des personnages ou l'expression de leurs émotions et de leurs affects en comparaison avec Beckett pour les premiers et Duras pour les seconds. Dans tous les cas, ils sont soit explicitement mentionnés par un adjectif ou un

verbe, (du type « inquiète », « songeuse » « agitée », « froid », « furieux », « il réfléchit », « elle s'agite »...), soit inféribles à partir de réactions somatiques ou kinésiques mentionnées dans les didascalies (« *Cal la tient très fort ; elle finit par s'enfuir.* ») Une exception pour cette marque caractéristique qu'est « brusquement » dont on relèvera de nombreuses occurrences :

*Carole écrase brusquement sa cigarette.*

(Sallinger)

CAL (*s'arrêtant brusquement de jouer*)

(*Combat de nègre et de chiens*)

*Elle rit, montre le ciel, le jour se lève brusquement...*

(*Quai ouest*)

Parmi les états émotionnels les plus représentatifs de l'idiolecte koltésien, il y a les *pleurs* et les *rires* dont il convient d'interpréter la signification selon les situations – voir p. ex. dans *Combat de nègre et de chiens* les dispositions lacrymales de Cal qui *pleure* tout à tour pour avoir perdu son chien (p. 20), parce qu'il ne retrouve pas le corps du frère d'Albourny qu'il a tué (p. 73), d'énervement (p. 74), de honte de lui-même (p. 75).

Troisième exemple, il a trait aux didascalies méta-énoncives dont le contenu réfère aux indications portant sur la voix : l'intensité (« *plus fort* », « *crié* »), le débit (« *très lent* », « *sans arrêt* »), le rythme (« *temps* », « *après un temps* », « *silence* ») ; le ton (« *doucement* » « *très doux* », « *très articulé* », « *ronronnant* »)... Il est à remarquer que dans de nombreuses pièces de Koltès, les personnages ont recours à une *voix basse*. À titre d'exemple : CAL : (*bas*)... (*Plus bas*)... *Plus bas encore* :... dans *Combat de nègre et de chiens* où l'on en compte pas moins de 16 occurrences.

En dehors des cas où il s'agit de marquer un rapport d'intimité, ce changement de régime énonciatif correspond à une sorte de phobie panoptique, chacun se sentant surveillé ou menacé par une force cachée et aux aguets : « *le petit clan des salauds techniques* » dans *La Nuit juste avant les forêts* ; la présence fantomatique du Rouquin dans *Sallinger* ; Albourny et les gardiens dans *Combat de nègre et de chiens* ; Abad silencieux mais omniprésent dans *Quai ouest* ; Adrien et les comploteurs dans *Le Retour au désert*... Cette présence / absence possible ou mystérieuse de récepteurs additionnels hostiles contribue à créer un climat d'inquiétude et de peur caractéristique des univers koltésiens.

## LA ROMANISATION DES DIDASCALIES

« J'ai pensé que le texte de théâtre ne devait plus obligatoirement n'être qu'un matériau pour un spectacle, mais pouvait être lu, comme un roman, si on s'attachait à lui donner une forme à lire » déclare Koltès en 1986 dans un entretien avec Alain Prique.

Que les pièces de Koltès se donnent comme des objets à lire, différents procédés textuels l'attestent :

- Les citations en forme d'exergue qui élargissent l'horizon du lecteur à des intertextes multiples et orientent ses attentes de lecture. Voir par exemple, les trois textes en italique placés à l'ouverture de *Combat de nègre et de chiens*. En référence à Conrad, ils motivent l'onomastique des trois personnages blancs (le chaCAL, le Cap HORN, Lionne / LÉONE) et annoncent métaphoriquement leur programme narratif à l'aide de ces trois micro-récits (Cal est bien cet « assassin d'occasion », Horn, cette « montagne » contre laquelle se heurte Alboury et Léone est bien désireuse des « possessions de l'amour »).
- Les monologues rapportés d'Abad, Rodolphe et Fak. Placés entre parenthèses et entre guillemets et introduits par un verbe de parole pris en charge par un narrateur anonyme (« dit Abad »). Ils sont, aux dires de Koltès, réservés à la seule lecture. Ils ont été analysés par Bident (2000) ou Job (2007) d'un point de vue psychanalytique. Je n'insiste pas.
- Les péritextes qui permettent de doter les personnages d'une épaisseur romanesque indéniable. C'est ainsi que dans *Carnets de combat de nègre et de chiens*, Koltès relate des événements diégétiques antérieurs, évoque la vie intérieure des personnages à l'aide de monologues ou de fragments de récits autobiographiques, précise par des notations descriptives le contenu des espaces dramatiques, apporte des informations supplémentaires concernant les événements de la pièce.

Cette place privilégiée accordée au lecteur est renforcée par une conception narratoriale des didascalies. J'entends par là que nombre de didascalies de Koltès dérogent aux conventions génériques dominantes en empruntant au roman certains de ses procédés. Il s'agit en particulier de ces didascalies narratives ou descriptives que l'on trouve en début de pièce (*Quai ouest*), en fin de pièce (*Combat de nègre et de chiens*) ou se substituant, en forme de pantomimes, à des scènes dialoguées dans les pièces du début (*Les Amertumes*, *Sallinger*). Elles sont prises en charge par

une instance qui raconte en énonciation historique (passé simple ou présent de narration), introduit des paroles rapportées, commente et évalue, bref, accomplit les fonctions que Genette (1972) attribue au *narrateur* du roman.

*Une aube de tempête de neige, deux ans auparavant, Charles, qui rentrait par le ferry, fut averti par les ouvriers qu'il croisait chaque matin et qui embarquaient pour travailler au port, d'une présence anormale et inquiétante, le long du mur extérieur du hangar. Il s'y rendit et aperçut une sorte de tas, sombre et immobile, à demi recouvert par la neige, qui ressemblait vaguement à un sanglier mort ou assoupi. Il s'en approcha ; lorsqu'il fut à deux mètres, la forme se dressa brusquement, grande, épaisse, agitée de tremblements, les yeux brillants et avec une calotte de neige sur la tête ; elle prononça quelques mots inintelligibles, à ce point inintelligibles qu'ils firent rire Charles [...]*

(Quai ouest, p. 9)

\*

*Anna prend la main de Leslie, la couvre de baisers, tout en parlant un langage secret que Leslie semble comprendre. Brusquement, Leslie s'est levé. Son visage, où aucune intention ne se devine, lisse et froid comme celui d'un mort, s'est tourné vers le fauteuil où Al, vaguement souriant, plane dans de vagues pensées. Lentement, il s'en est approché.*

*Ma a un petit gémissement, se cache le visage dans les mains, regarde à travers ses doigts. Anna s'assied sur le rebord de la fenêtre, d'un air intéressé. [...]*

(Sallinger, p. 91-92)

\*

*Dans l'encadrement de la porte apparaît Carole.*

*Carole, blanche comme la pleine lune, avec au centre, le petit cercle rouge, presque noir, de ses lèvres.*

*Carole, petite, maigre, fragile, transparente, posée délicatement sur ses pieds comme en équilibre sur ses pointes. Carole, trempée des pieds à la tête, les cheveux plaqués, le visage couvert de gouttes qui coulent encore, les habits qui pendent en faisant des bosses et d'étranges ondulations tout autour d'elle. [...]*

(Sallinger, p. 43-44)

\*

5

*Hamlet passe devant Gertrude, comme pour sortir, et elle le retient par l'épaule.*

*Il pointe son arme sur elle.*

*Elle se met à pleurer, et Hamlet caresse son visage avec la lame. Gertrude se met à rire, puis lui, doucement, en se regardant. Il lui dit : « Vous aurez beau faire... » tandis qu'elle lui ferme la bouche de sa main, « vous ne tirerez rien de moi » puis il s'en va. Gertrude seule prie : « Hamlet ! » puis s'effondre.*

(*Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, p. 60)

\*

*La lumière claire monte, très doucement, sur les époux ; elle, allongée, cheveux défaits, comme au sortir du lit. L'époux, beau et tranquille ; passionné, mais sans le risque, juste la plénitude.*

(*La Marche*, p. 9)

- Didascalies descriptives qui fournissent des informations d'ordre visuel (formes, couleurs...) avec un attachement scopique au moindre détail qui apparente l'écriture dramatique de Koltès à son homologue romanesque.

*À l'intérieur du mausolée, où la pluie s'égoutte lentement du plafond, sur le cercueil du Rouquin sont posés un chapeau et un tablier.*

*De l'eau jusqu'aux chevilles, entre le cercueil vide, un grand tas de paquets de cigarettes, un grand tas de bouteilles de whisky, Ma et Al, tendres et précautionneux, dansent sans bruit.*

(*Sallinger*, p. 113)

- Didascalies dominées par ce que Jakobson appelait la fonction poétique qu'illustre, par exemple, la procédure d'assimilation métaphorique entre les éléments du monde naturel, dotés d'une intentionnalité et les personnages. Voir, dans *Combat de nègre et de chiens*, comment les références à la nature (chaleur, vent, poussières, insectes...) servent à la fois d'*informants* pour signifier le monde africain et d'agents anthropomorphes susceptibles de jouer leur rôle dans le développement de l'intrigue :

*Dans les chuchotements et les souffles, dans les claquements d'ailes qui la contournent, elle reconnaît son nom, puis elle sent la douleur d'une marque tribale gravée dans ses joues.*

*L'harmattan, vent du sable, la porte au pied de l'arbre.*

(*Combat de nègre et de chiens*, p. 42-43)

\*

*Tout à coup un tourbillon de sable rouge portant des cris de chien couche les herbes et plie les branches, tandis que monte du sol, comme une pluie à l'envers, une nuée d'éphémères suicidaires et affolés qui voile toute clarté.*

(*Combat de nègre et de chiens*, p. 60)

## CONCLUSION

Je pense avoir montré qu'il n'est pas inapproprié de parler de style à propos des didascalies. Style d'un genre de discours, en premier lieu, et on a vu que les didascalies koltésiennes respectent, pour une part indéniable, les formes et les contenus conventionnels de ce type d'écriture. Encore faut-il rappeler, comme nous invitent à le faire les théories de la prototypicalité, que ces conventions forment un agrégat d'attributs d'importance variable dont tous n'ont pas le même degré de saillance.

Style d'auteur aussi, puisque cette dimension prototypique des didascalies, qu'on l'applique d'un point de vue qualitatif ou quantitatif, permet de déterminer un idiolecte en termes de traits relationnels. C'est ainsi que les didascalies koltésiennes possèdent des caractéristiques (thèmes particuliers, volonté de littérisation, tendance à la romanisation, fonction plus diégétique que scénique...) qui exemplifient les variations idiolectales opérées par Koltès.

Encore faudrait-il, pour les apprécier à leur juste valeur, les mettre en perspective avec d'autres auteurs dramatiques. Il apparaîtrait ainsi que la poétisation des didascalies ou leur romanisation ne sont pas nouvelles – on a cité plus haut Villiers de l'Isle-Adam, Jarry, Apollinaire, Maeterlinck, Valle-Inclán, Garcia-Lorca, Claudel, Aragon, Vitrac, Ionesco, Duras, Gabilly, Novarina, Renaude, Rosenthal... – mais qu'elles ont l'intérêt, à l'époque où écrit Koltès, de lever le soupçon qui pesait sur les fables dramatiques.

Ce travail de *stylisation* qui préside à l'élaboration de nombre de didascalies, outre qu'il accorde un privilège au lecteur, produit un effet de « réel en palimpseste », pour reprendre une expression d'Anne-Françoise Benhamou (1996). Effet qui correspond à une intentionnalité esthétique que l'auteur explicite dans certains de ses métatextes (v. les entretiens réunis dans *Une part de ma vie*) et qui nécessite l'invention d'un langage scénique susceptible de le transposer plastiquement. C'est là à la fois un des intérêts et l'une des difficultés de ces didascalies.

LE SYSTÈME DIDASCALIQUE  
DANS *EN ATTENDANT GODOT*  
DE SAMUEL BECKETT

Analyser le fonctionnement des didascalies dans cette œuvre majeure de Beckett que représente *En attendant Godot* se justifie d'autant plus qu'elles occupent un tiers du volume de la pièce.

Je me suis fixé un double objectif pour cette étude :

- montrer qu'il existe, pour cette strate textuelle que constituent les didascalies, des « stylèmes de littéarité générique » (forme, place, contenus, fonctions...) dont Beckett respecte plus les conventions qu'il ne les transgresse ;
- tenter de rendre compte, d'un point de vue sémio-linguistique, du style de Beckett en matière de didascalies.

LE PARATEXTE

En premier lieu, on trouve ce que Genette appelle le « péritexte éditorial », sous la forme d'une couverture au design épuré<sup>2</sup>.

Il labellise une collection dont on connaît la valeur avant-gardiste de ses auteurs, dont Bernard-Marie Koltès. Il n'est donc pas étonnant que l'on retrouve le dispositif et nombre d'informations relevés dans le chapitre précédent. Placé au haut de la couverture, répété sur le dos de la reliure, inscrit en lettres capitales, figure le NOM DE L'AUTEUR (Samuel Beckett). Suit, en minuscule mais dans un corps supérieur et en bleu, le TITRE de la pièce (*En attendant Godot*) que l'on retrouve sur le dos. Titre assez énigmatique compte tenu du fait qu'il n'explicite ni les sujets ni l'objet de l'attente et ne dit rien de l'identité de Godot. Ce n'est que plus tard que l'on comprendra qu'il est un résumé conforme des actions à venir.

2. Les références sont empruntées aux Éditions de Minuit (1952).

En dessous du titre de la pièce a longtemps figuré une appellation générique formulée par l'auteur ou par l'éditeur, à l'aide de SOUS-TITRES (tragédie, comédie...). Beckett, qui ne cache pas sa volonté de mélanger les genres, soit utilise des sous-titres parodiques (« Dramaticules » ou « Foirades »), soit renonce à toute indexation générique, comme c'est le cas pour *En attendant Godot*.



Sous le titre, en rupture avec les autres textes de la collection, l'éditeur a choisi de mettre une image figurant deux personnages coiffés de chapeaux melon et vêtus de costumes noirs, en référence (p. 46) à la note de Beckett (« Tous ces personnages portent le chapeau melon ») et aux nombreux jeux de scène en liaison avec

ce couvre-chef. La seconde moitié de la couverture est réservée à la mention de l'éditeur (Les Éditions de Minuit) exprimée à la fois par le logo de la marque (dessiné par Vercors) et par la désignation linguistique.

Cette tripartition (auteur, titre, éditeur) se retrouve sur le dos de la reliure.

Je n'évoquerai que rapidement les informations éditoriales liminaires : après une première page blanche et une page 2 comportant la liste des autres ouvrages publiés par Beckett chez Minuit, on trouve le rappel du titre (page dite « de faux-titre » par les professionnels du livre). La page 4 porte des mentions factuelles du type date d'édition ou de réédition, adresse de l'éditeur, référence à la loi sur la propriété éditoriale, ISBN.

Je passe sur la quatrième de couverture (elle contient, outre le logo, le code barre et le numéro ISBN) et sur le colophon qui précède (date d'impression, dépôt légal...). Plus surprenante par rapport aux autres textes de la collection, l'existence d'une biographie succincte (date et lieu de naissance de Beckett, études, métiers, contexte éditorial, distinctions dont le prix Nobel).

J'en arrive à la LISTE DES PERSONNAGES. Elle permet au lecteur de prendre connaissance des personnages (nom et qualifications) qu'il verra ensuite en action. Il est notable que Beckett, contrairement à ce qu'il fait pour *Eleutheria* ou *Fin de partie*, ne propose pas de liste de personnages dans *En attendant Godot*. Ce qui risque d'être problématique, comme on le verra, compte tenu des modes de désignation de ces derniers.

Les indications SPATIO-TEMPORELLES que l'on trouve ordinairement à cette place servent à indiquer le lieu englobant de l'action ainsi que l'époque de la fiction. Il est à remarquer que dans *En attendant Godot* Beckett fait l'économie des indications circonstanciennes de lieu et de temps.

Quant aux BORNES, qu'elles soient initiales, intersticielles ou terminales, en règle générale, elles sont repérables par les caractéristiques suivantes : fort interlignage de séparation, caractère de taille plus grande et généralement en capitales, disposition topographique centrée dans la page. Elles correspondent à un geste extradiégétique de balisage interne du texte dramatique selon des procédures de segmentation diverses : découpage en actes, tableaux, parties... Dans *En attendant Godot*, la fiction comprend deux actes, d'une longueur à peu près équivalente, 66 pages pour le premier et 55 pages pour le second. Chaque acte est délimité,

outre par la présence d'une page blanche, par une borne d'ouverture (« ACTE PREMIER », « ACTE DEUXIÈME ») et par une borne de fermeture identique (« RIDEAU »). À l'intérieur de ces cadres interactionnels globaux, aucune mention de scènes ne vient découper le flux des répliques successives. On se souvient que pour l'Abbé d'Aubignac (1657) il faut « diviser ses actes en telle sorte que chacun d'eux soit considérable par quelque beauté particulière, c'est-à-dire ou par un incident ou par une passion ou par quelque chose semblable. » De ce point de vue, comme on le découvrira par la suite, le terme d'*acte* est abusif pour la pièce de Beckett dans la mesure où le second ne fait que répéter le premier selon une logique qui tient plus du ressassement que de la progression.

### LES DIDASCALIES

Comme je l'ai signalé précédemment, on peut analyser les didascalies selon leur *forme* graphique (p. ex. italiques ou capitales pour les noms de personnages), leur localisation (p. ex. usage d'interlignes ou blancs interparagrahiques – dispositif de justification verticale –, retour à la ligne simple ou à retrait d'alinéa ouvrant...), leur *place* (avant, en cours ou après interaction), leur *mode énonciatif* (privilège accordé au présent, relatif effacement de l'énonciateur) et leurs *fonctions* selon leur *contenu*.

Sur le plan de la *forme*, Beckett utilise les lettres capitales pour nommer ses personnages en tant que locuteurs, qu'ils aient un patronyme (« VLADIMIR, ESTRAGON, POZZO, LUCKY ») ou non (« LE GARÇON ») et les minuscules italiques quand ils ont le statut d'adressés (« *À Vladimir* » ; « *À Estragon* »...).

Au niveau typographique, les didascalies intra-répliques sont en italique et insérées entre parenthèses :

VLADIMIR. – J'ai dû le noter. (*Il fouille dans ses poches, archibondées de saletés de toutes sortes.*)

(p. 18)

Quant aux didascalies inter-répliques, elles sont présentées en italique mais sans parenthèses et disposées après un intervalle. Ce qui leur donne souvent le statut de bornes équivalent à une mention de scène et cela d'autant plus que leur contenu est de type kinésique ou proxémique.

*Lucky regarde Estragon longuement.*

(p. 36)

*Soupirs de soulagement. Détente. Ils s'éloignent l'un de l'autre.*  
(p. 25)

Relevons une exception typographique, celle des quatre didascalies qui accompagnent le monologue de Lucky. Elles sont en romain gras, en minuscules, placées « en manchette », dans la marge gauche du texte. Essentiellement consacrées aux réactions des auditeurs à l'écoute de Lucky du fait qu'elles ne sont pas insérées dans le flux de paroles du personnage, elles renforcent formellement leur aspect de coulée verbale ininterrompue.

La *place*, autre paramètre définitoire des didascalies, permet de séparer les modes d'insertion des didascalies en deux grandes catégories selon qu'elles concernent les *interactions* ou les *répliques*.

Par interaction, il faut entendre non pas les classes d'unités des analyses conversationnelles, mais ces masses verbales que les mentions d'actes ou de scènes découpent dans le texte, si bien que les didascalies sont placées avant ou après interaction. C'est ainsi qu'en fonction de la borne intitulée « ACTE PREMIER », la localisation spatio-temporelle occupe la position de didascalie avant-interaction.

*Route à la campagne, avec arbre.*  
*Soir.*

(p. 9)

Elle sert à établir, à l'aide d'informants spatiaux et temporels, le contexte général dans le cadre duquel vont se dérouler les échanges entre les personnages.

Relèvent de la catégorie « après interaction » les didascalies qui ne sont suivies d'aucune autre interaction (fin de la pièce) ou qui sont séparées des suivantes par un espacement vertical significatif (grand interligne, page creuse, page blanche). C'est ainsi que dans la pièce de Beckett, la séparation entre l'Acte 1 et l'Acte 2 est marquée par la présence d'une page blanche. À propos du terme de « RIDEAU » en position terminale, il signifie la fin du spectacle et non l'arrêt de la fiction dont on imagine aisément qu'elle peut se poursuivre sur un mode identique. Cet effet est souligné par la reprise (p. 75 et 134) de la même paire de répliques et de la didascalie gestuelle qui signifie l'engluement irrémédiable :

ESTRAGON. – Alors, on y va ?

VLADIMIR. – Allons-y.

*Ils ne bougent pas.*

RIDEAU

À l'interface entre deux interactions et formellement reconnaissables du fait qu'elles ne sont pas entre parenthèses, certaines didascalies, en particulier de type proxémique, signalent les entrées et les sorties des personnages :

*Entre Vladimir.*

(p. 9)

*Vladimir sort. Estragon se lève et le suit jusqu'à la limite de la scène.*

(p. 20)

Toujours au niveau de la *place*, la catégorie « réplique », qui représente de loin le nombre le plus important de didascalies, peut elle-même se subdiviser en « avant réplique », « intra-réplique », « inter-réplique » et « après réplique ».

La position « avant réplique » correspond aux didascalies qui se placent juste après le nom du personnage et en amont de ses paroles. Centrées sur le locuteur et sur son activité énonciative, elles sont plutôt brèves et réfèrent, comme on le verra, selon un ordre décroissant d'importance, à des états psychologiques ou émotionnels : « (*rendu à toute l'horreur de sa situation*) », « (*sûr de son fait*) », « (*accablé*) », « (*inquiet*) » ; à des modalités énonciatives : « (*d'une voix terrible*) », « (*bafouillant*) », « (*plus fort*) », « (*accent anglais*) », « (*bas*) » ; et à du posturo-mimo-gestuel : « (*il se tourne vers Vladimir*) », « (*pointant l'index*) », « (*levant les épaules, faisant la moue*) ».

Les didascalies « intra-réplique » sont semblables aux précédentes, tant d'un point de vue quantitatif qu'en termes de contenus. Leur principale différence est due au fait qu'elles s'insinuent à l'intérieur des tours de parole et sont souvent plus longues que les « avant répliques ». Il n'est pas rare aussi de trouver, à cet endroit, des didascalies qui ne sont pas forcément centrées sur le locuteur mais aussi sur son interlocuteur :

VLADIMIR. – [...] Attends, ça y est. (*Il sort enfin une carotte et la donne à Estragon.*) Voilà mon cher. (*Estragon l'essuie sur sa manche et commence à la manger.*) Rends-moi le navet. (*Estragon lui rend le navet.*) Fais-la durer, il n'y en a plus.

(p. 26)

Les didascalies « inter-répliques » sont situées après une réplique et avant la prise de parole d'un autre personnage. Parfois séparées par une ligne blanche, elles ne sont pas entre parenthèses et peuvent être alignées à droite.

VLADIMIR (*levant la main*). – Écoute !

*Ils écoutent, grotesquement figés.*

ESTRAGON. – Je n'entends rien.

(p. 25)

Elles sont pour Beckett l'occasion de suspendre les échanges par des pauses descriptives plus ou moins longues selon qu'elles se limitent à des détails kinésiques ou prennent la forme de véritables pantomimes, dont on reparlera.

POZZO (*d'un geste large*). – Ne parlons plus de ça. (*Il tire sur la corde.*) Debout ! [...]

*Silence. Estragon et Vladimir s'enhardissent peu à peu, tournent autour de Lucky, l'inspectent sur toutes les coutures. Pozzo mord dans son poulet avec voracité, jette les os après les avoir sucés. Lucky ploie lentement, jusqu'à ce que la valise frôle le sol, se redresse brusquement, recommence à ployer. Rythme de celui qui dort debout.*

ESTRAGON. – Qu'est-ce qu'il a ?

(p. 33)

Les didascalies « après répliques » peuvent confirmer ou infirmer le contenu ou l'orientation de la réplique qui les précède. Le désaccord entre didascalies et répliques est l'un des traits reconnaissables du style de Beckett.

POZZO. – Je vais vous quitter.

ESTRAGON. – Et votre savonnette ?

POZZO. – J'ai dû la laisser au château.

ESTRAGON. – Alors, adieu.

POZZO. – Adieu.

VLADIMIR. – Adieu.

*Silence. Personne ne bouge.*

(p. 65)

En relation avec leur place se pose le problème de la portée des didascalies, c'est-à-dire de la portion plus ou moins grande de texte à laquelle elle s'applique. L'empan le plus large correspond aux didascalies placées avant interaction qui transmettent des informations contextuelles globales valables pour toute la pièce ou pour un acte. Encore faut-il se demander, mais ce n'est pas toujours décidable, si les données correspondent à un cadre fixe ou si elles ont une portée limitée. C'est ainsi que dans la didascalie initiale d'*En attendant Godot*, la référence spatio-temporelle correspond à la durée de l'acte alors que les précisions gestuelles concernent la situation temporaire au lever de rideau.

*Route à la campagne, avec arbre.*

*Soir.*

*Estragon, assis sur une pierre, essaie d'enlever sa chaussure. Il s'y acharne des deux mains, en ahanant. Il s'arrête, à bout de forces, se repose en haletant, recommence. Même jeu.*

(p. 9)

Le domaine d'application d'une didascalie le moins étendu est celui des répliques, sous la forme de trois types de configuration : réplique à venir, réplique en cours, réplique antérieure.

Les didascalies dont la portée concerne la « réplique à venir » sont placées avant réplique et recouvrent la totalité du tour de parole :

ESTRAGON (*la bouche pleine, distraitement*). – On n'est pas liés ?

(p. 27)

ou seulement l'une de ses parties, dès l'instant où une autre didascalie, surtout si elle appartient au même paradigme, invalide le contenu de la précédente. C'est ainsi, dans l'exemple suivant, que les didascalies méta-énoncives placées de part et d'autre de la réplique signalent que la réaction colérique de Pozzo ne dure pas

POZZO (*avec colère*). – Ne me coupez pas la parole ! (*Un temps. Plus calme.*) Si nous parlons tous en même temps nous n'en sortirons jamais.

(p. 41)

En fait, il est souvent bien difficile de mesurer la portée d'une didascalie, même en s'appuyant sur le contenu des dialogues. Pour ne prendre qu'un exemple, on peut imaginer, mais le texte ne le dit pas, que le sentiment affectueux que révèle la didascalie « (*tendrement*) » quand Vladimir promet d'aider Estragon (« Je te porterai ») perdure au-delà de l'intervention de Pozzo et s'applique au tour de parole ultérieur de Vladimir conseillant à son compagnon : « Essaie de marcher » (p. 44-45).

Il est possible aussi que la réplique à venir soit précédée, en guise d'information contextuelle, de la référence à des actions que le locuteur est en train d'effectuer :

ESTRAGON (*levant les épaules, faisant la moue*). – Tu trouves ?

(p. 34)

ou qu'il vient de réaliser au moment où il va développer son propos :

([...] *Ils se tournent vers Pozzo qui, ayant fini de manger, s'essuie la bouche du revers de la main.*)

(p. 35)

Il s'agit généralement d'une gestualité non verbale ou non communicationnelle, souvent formulée à l'aide du gérondif ou du participe présent :

VLADIMIR (*indiquant*). – Le cou.

ESTRAGON (*regardant le cou*). – Je ne vois rien.

(p. 33)

ESTRAGON (*tout en mâchant*). – Je t'ai posé une question.

(p. 26)

Elles permettent aussi de décrire l'attitude des interlocuteurs comme on le voit avec les didascalies placées « en manchette » dans la marge du monologue de Lucky (p. 61, v. en page suivante).

Pour les didascalies qui portent sur les « répliques en cours », elles sont essentiellement placées à l'intérieur des tours de parole. Leurs fonctions sont diverses puisqu'elles peuvent aussi bien nous informer de l'état d'esprit du locuteur et de ses attitudes au cours de l'échange que de l'identité de l'interlocuteur ou de ses réactions.

POZZO. – Il y aura bientôt soixante ans que cela dure... (*il calcule mentalement*)... oui, bientôt soixante. (*Se redressant fièrement.*) On ne me les donnerait pas, n'est-ce pas ? (*Vladimir regarde Lucky.*) À côté de lui j'ai l'air d'un jeune homme, non ? (*Un temps. À Lucky.*) Chapeau ! (*Lucky dépose le panier, enlève son chapeau.*) [...]

(p. 45)

Beckett n'est pas économe en didascalies dont le but est de décrire le déroulement des échanges, que les précisions comportementales concernent le locuteur ou son interlocuteur.

ESTRAGON (*pas en avant*). – Tu es fâché ? (*Silence. Pas en avant.*) Pardon ! (*Silence. Pas en avant. Il lui touche l'épaule.*) Voyons, Didi. (*Silence.*) Donne ta main ! (*Vladimir se retourne.*) Embrasse-moi ! (*Vladimir se raidit.*) Laisse-toi faire ! (*Vladimir s'amollit. Ils s'embrassent. Estragon recule.*) Tu pues l'ail !

(p. 21)

Quant aux didascalies portant sur une « réplique antérieure », il est indéniable qu'elles sont plus rares. Elles obligent le lecteur à vérifier rétroactivement s'il avait lu la réplique dans le sens suggéré par l'auteur qui en profite, en l'occurrence, pour placer un jeu de mots.

## EN ATTENDANT GODOT

61

Exclamations de Vladimir et Estragon, Pozzo surlève d'un bond, tire sur la corde. Tous rient. Lucky tire sur la corde, trébuche, hurle. Tous se jettent sur Lucky qui se débat, hurle son texte.

Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne Marne-et-Oise assavoir en même temps parallèlement on ne sait pourquoi de maigrir rétrécir je reprends Oise Marne bref la perte sèche par tête de pipe depuis la mort de Voltaire étant de l'ordre de deux doigts cent grammes par tête de pipe environ en moyenne à peu près chiffres ronds bon poids déshabillé en Normandie on ne sait pourquoi bref enfin peu importe les faits sont là et considérant d'autre part ce qui est encore plus grave qu'il ressort ce qui est encore plus grave qu'à la lumière la lumière des expériences en cours de Steinweg et Petermann il ressort ce qui est encore plus grave qu'il ressort ce qui est encore plus grave à la lumière la lumière des expériences abandonnées de Steinweg et Petermann qu'à la campagne à la montagne et au bord de la mer et des cours et d'eau et de feu l'air est le même et la terre assavoir l'air et la terre par les grands froids l'air et la terre faits pour les pierres par les grands froids hélas au septième de leur ère l'éther la terre la mer pour les pierres par les grands fonds les grands froids sur mer sur terre et dans les airs peuchère je reprends on ne sait pourquoi malgré le tennis les faits sont là on ne sait pourquoi je reprends au suivant bref enfin hélas au suivant pour les pierres qui peut en douter je reprends mais n'anticipons pas je reprends la tête en même temps parallèlement on ne sait pourquoi malgré le tennis au suivant

VLADIMIR. – À Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ? Jamais de la vie ! (*Un temps.*) Pas encore. (*Il ne fait pas la liaison.*)

(p. 27)

Pour clore cette partie consacrée à la portée des didascalies, je préciserai qu'elles entretiennent entre elles, sur le plan syntagmatique, des rapports d'enchaînement ou d'emboîtement. Dans le premier cas, selon qu'elles appartiennent ou non au même paradigme et concernent ou pas le même personnage, le contenu de la seconde se substitue à celui de la première. C'est ainsi que les didascalies décrivent les mouvements et les gestes successifs de Pozzo :

*Pozzo avance, menaçant.*

ESTRAGON (*vivement*). – Nous ne sommes pas d'ici monsieur.

POZZO (*s'arrêtant*). – Vous êtes bien des êtres humains cependant. (*Il met ses lunettes.*) À ce que je vois. (*Il enlève ses lunettes.*) De la même espèce que moi. (*Il éclate d'un rire énorme.*) De la même espèce que Pozzo ! D'origine divine !

(p. 30)

Dans le second cas, la didascalie qui suit ne signifie pas l'obsolescence de la précédente mais son intégration dans un contenu qui la subsume. C'est ainsi que les gestes qu'effectue Vladimir sont subordonnés et dépendent de son humeur chagrine qu'explicite la didascalie « (*impatiemment*) » :

VLADIMIR (*impatiemment*). – Mais oui, mais oui, on est des magiciens. Mais ne nous laissons pas détourner de ce que nous avons résolu. (*Il ramasse une chaussure.*) Viens, donne ton pied. (*Estragon s'approche de lui, lève le pied.*) L'autre, porc ! (*Estragon lève l'autre pied.*) Plus haut ! [...]

(p. 97)

Du point de vue de leur *énonciation*, les didascalies dans *En attendant Godot* sont conformes au patron discursif traditionnel dont les caractéristiques stylistiques, je le rappelle, sont les suivantes :

- emploi d'un présent « désactualisant » : « *Il réfléchit* » (p. 10) ;
- phrases nominales ou averbales : « *Route à la campagne, avec arbre. Soir.* » (p. 9) ;
- densité de participes présents et de gérondifs : « *renonçant à nouveau* », « *se repose en haletant* » (p. 9).

Au plan énonciatif, toujours certaines didascalies semblent être écrites à la seule destination du lecteur. Cela prend la forme :

- de détails descriptifs dont la précision n'est pas transposable scéniquement : « *Estragon agite son pied, en faisant jouer les orteils, afin que l'air y circule mieux* » (p. 13) ;
- de commentaires du type « *Estragon n'en dit rien* » (p. 112) ;
- de jeux de mots comme « *du tic au tac* » (p. 51) ;
- voire d'une allusion culturelle parodique, en référence, par exemple, à un vers de Lamartine : « *Vladimir suspend son vol, peiné. Silence.* » (p. 81).

Pour analyser leurs *contenus*, c'est-à-dire ce à quoi réfèrent les didascalies et leurs *fonctions*, je reprendrai à mon compte, mais en la modifiant partiellement, la partition proposée par Thierry Gallèpe en quatre catégories qu'il dénomme respectivement *méta-énoncive*, *méta-interactionnelle*, *méta-situationnelle*, *technique*.

Les trois premières ont pour fonction d'indiquer les personnages présents dans l'interaction, de les nommer et de les décrire (prosopographie et éthopée), selon qu'ils accomplissent des actions verbales ou non verbales. Elles servent aussi à préciser les conditions d'énonciation des dialogues et à contribuer à leur structuration comme à leur développement. Il leur appartient, encore, de signaler l'état mental et émotionnel du personnage quand il accomplit l'énonciation de son tour de parole ainsi que les aspects non verbaux et paraverbaux de cette dernière (rythme, prosodie, mimogestuel, postural...). Ce sont elles, enfin, qui mettent en place le cadre de l'histoire (contexte, situation). La quatrième catégorie de didascalies a pour fonction de formuler, voire de prescrire, les conditions de la profération verbale envisagée par l'auteur dramatique en anticipant possiblement le spectacle à venir (décor, lumières, sons, jeux des acteurs...).

Bref, il s'agit d'accomplir la double fonction (*diégétique* et *scénique*) allouée aux didascalies.

Ces quatre catégories ne fonctionnent pas isolément mais en interaction et forment ce que l'on peut appeler le système didascalique propre à chaque œuvre.

## 1. MÉTA-ÉNONCIVES

Commençons, dans la catégorie des didascalies méta-énoncives, par les didascalies nominatives dont la fonction est d'explicitier la source locutoire. Elles sont généralement précédées par une didascalie qui indique si le personnage est intégralement présent (visible et audible) dans la scène :

*Entre Vladimir.* (p. 10)

*Entrent Pozzo et Lucky.* (p. 28)

*Estragon, assis sur une pierre.* (p. 9)

ou présent partiellement (on entend sa voix sans le voir) :

POZZO (*en coulisse*). – Plus vite ! (*Bruit de fouet. Pozzo paraît.*) (p. 28)

Ce qui signifie que l'on accepte la convention graphique qui stipule un lien entre un nom, en lettres capitales, suivi d'un point et d'un tiret et des paroles écrites :

VLADIMIR. – Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.

ESTRAGON. – Moi aussi. (p. 9)

Si Vladimir et Pozzo se nomment eux-mêmes de manière redondante :

VLADIMIR. – [...] J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, sois raisonnable. (p. 14)

POZZO (*d'une voix terrible*). – Je suis Pozzo ! (p. 29)

il n'en va pas toujours de même pour les deux compagnons. On constate, en effet, une distorsion entre les didascalies nominatives qui précèdent les prises de parole de Vladimir et d'Estragon et le fait qu'ils se désignent entre eux par les diminutifs hypocoristiques de Gogo et de Didi respectivement.

VLADIMIR. – [...] Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps.

ESTRAGON. – J'écoute. (p. 15)

ESTRAGON. – Ce serait là, en effet, un grave inconvénient. (*Un temps.*) N'est-ce pas, Didi, que ce serait là un grave inconvénient ? [...] N'est-ce pas, Didi ?

VLADIMIR. – Du calme. (p. 20)

Le flottement dénomiatif est d'autant plus grand que Vladimir se reconnaît dans l'appellation « Monsieur Albert » qu'utilise le

Garçon quand il l'interpelle (p. 68 et 129) ou que Vladimir, quand Pozzo lui demande son nom, répond « Catulle » (p. 51).

Quand elles sont placées avant la réplique, entre le nom du personnage-locuteur et son propos et distinguées par des italiques et une mise entre parenthèses, suivies d'un point et d'un tiret, il revient aux didascalies méta-énoncives de décrire les modalités de la profération des paroles.

ESTRAGON (*ayant trouvé*). – Qui peut le plus peut le moins.

(p. 22)

On notera chez Beckett une insistance particulière sur la voix des personnages dont il mentionne l'intensité (« *avec force* », « *plus fort* », « *faiblement* »), le débit (« *débit monotone* », « *d'un trait* »), le rythme (« *un temps* », « *pause* », « *silence* », ), le ton (« *sentencieux* », « *avec assurance* », « *véhémentement* », « *avec violence* »...), voire la diction proprement dite (« *en détachant les mots* », « *il ne fait pas la liaison* »...).

À propos du rythme, le « *silence* », stylème caractéristique de l'idiolecte beckettien, est mentionné dans les didascalies à l'aide de formulations diverses : 117 occurrences de *silence*, qualifié parfois de « *long silence* » (p. 105) ou de « *grand silence* » (p. 62) ; 88 occurrences de *un temps*. À quoi s'ajoutent « *pause* » (p. 107) et « *repos* » (p. 24). Outre ces mentions directes, on relève d'autres didascalies qui présupposent la suspension de la parole (voir les nombreuses pantomimes comme celle de la scène des chapeaux, p. 101-102) ou la présence de verbes de pensée : « *Il réfléchit* » (p. 38), « *Il rêve* » (p. 113)... Ces didascalies font système avec les allusions au silence qui parsèment les dialogues, que les personnages demandent ou qu'ils imposent le silence :

ESTRAGON. – Je peux me tromper. (*Un temps*). Taisons-nous un peu, tu veux ?

(p. 19)

VLADIMIR (*levant la main*). – Écoute !

(p. 25)

Entre les répliques, ces pauses attestent de la difficulté qu'ont les personnages à se comprendre, voire de leur incapacité à assumer les échanges :

ESTRAGON. – Je dis. Et nous ?

VLADIMIR. – Je ne comprends pas.

ESTRAGON. – Quel est notre rôle là-dedans ?

VLADIMIR. – Notre rôle ?

ESTRAGON. – Prends ton temps.

(p. 24)

ESTRAGON. – J'ai fait un rêve.

VLADIMIR. – Ne le raconte pas.

(p. 19)

Au sein d'un même tour de parole, les silences manifestent les difficultés communicationnelles des personnages qui sont amenés à hésiter, à se reprendre, à se corriger, sous la forme d'interruptions, d'amorces de mots ou à l'aide du phatème d'hésitation :

VLADIMIR. – Dis-lui... (*Il hésite.*) Dis-lui que tu nous as vus. (*Un temps.*) Tu nous as bien vus, n'est-ce pas ?

(p. 72)

ESTRAGON. – Je vais t'expliquer. (*Il réfléchit.*) La branche... la branche... (*Avec colère.*) Mais essaie donc de comprendre !

(p. 22)

VLADIMIR. – Eh bien, c'est un... c'est une connaissance.

(p. 30)

VLADIMIR. – Après avoir sucé la substance vous le jetez comme un... (*il cherche*)... comme une peau de banane. Avouez que...

(p. 4)

ESTRAGON. – Heu... vous ne mangez pas... heu... vous n'avez plus besoin... des os... monsieur ?

(p. 35)

Une autre fonction des didascalies méta-énoncives est de préciser la nature illocutoire de l'acte de discours accompli par l'énonciation de la réplique. Beckett, de ce point de vue est peu explicite et je n'ai relevé que trois mentions d'illocution référant respectivement à des actes méta-discursifs, directifs et expressifs :

VLADIMIR (*il se reprend*). – Qu'est-ce que tu veux insinuer ?

(p. 17)

ESTRAGON (*avec reproche*). – Pourquoi tu me laisses jamais dormir ?

(p. 19)

ESTRAGON. – [...] *Plaintivement*. C'est un navet !

(p. 26)

Beckett multiplie par contre dans les répliques les références à des actes de discours que les personnages disent accomplir ou avoir accomplis, en particulier les actes métalinguistiques :

ESTRAGON. – C'est ça, contredisons-nous.

(p. 89)

ESTRAGON. – C'est ça, engueulons-nous.

(p. 106)

On appréciera aussi la prescience avec laquelle Pozzo souligne les enjeux interlocutifs de l'acte directif « questionner » :

VLADIMIR. – On vous pose une question.

POZZO (*ravi*). – Une question ? Qui ? Laquelle ? (*Silence.*) Tout à l'heure vous me disiez Monsieur en tremblant. Maintenant vous me posez des questions. Ça va mal finir.

(p. 39)

Dans la mesure où elles ne sont pas sans influence sur le mode de production des énoncés, j'associerai aux méta-énoncives les didascalies qui font référence à l'expression des émotions et des affects ainsi qu'aux processus mentaux des personnages.

On l'a vu au chapitre 4, l'émotion est un affect qui, contrairement au sentiment dont les traits aspectuels sont la stabilité, la durabilité, la conscience, a pour propriété d'être une conduite réactive, déclenchée soudainement, souvent intense mais de courte durée.

*Subitement déchaîné, Estragon bourre Lucky de coups de pied, en hurlant.*

(p. 124)

POZZO (*soudain furieux*).

(p. 126)

Même en me limitant à ce que les spécialistes appellent les émotions « de base » ou « primaires », un relevé statistique montre qu'elles sont très nombreuses dans *En attendant Godot*, telles que la surprise, la joie, la peur, la tristesse ou la colère.

*Vladimir et Estragon s'interrogent du regard.*

(p. 29)

ESTRAGON. – Il est marrant ! Il a perdu sa bouffarde ! (*Rit bruyamment*)

(p. 48)

*Un cri terrible retentit, tout proche. Estragon lâche la carotte. Ils se figent, puis se précipitent vers la coulisse.*

(p. 28)

VLADIMIR (*angoissé*)

(p. 88)

ESTRAGON (*tristement*)

(p. 82)

POZZO (*sanglotant*)

(p. 47)

*Lucky pleure.*

(p. 43)

POZZO (*avec colère*)

(p. 41)

ESTRAGON (*soudain furieux*)

(p. 126)

Le plus souvent intercalées entre le nom du personnage et sa réplique, les didascalies méta-énoncives référant aux affects sont, d'un point de vue linguistique, explicitement mentionnées sous une forme nominale (« *avec emportement* »), adjectivale (« *angoissé* »), adverbiale (« *affablement* »), verbale (« *Rit bruyamment* »). Elles peuvent être aussi inférables à partir de réactions somatiques ou kinésiques soulignées dans les didascalies :

POZZO (*gémissant, portant ses mains à sa tête*). – Je n'en peux plus... plus supporter... ce qu'il fait pouvez pas savoir... c'est affreux... faut qu'il s'en aille... (*il brandit les bras*)... je deviens fou... (*Il s'effondre, la tête dans les bras.*) Je n'en peux plus... peux plus...

(p. 46)

Comme l'atteste le nombre élevé de didascalies contenant des verbes de cognition – « *Il se recueille, songeant au combat* » (p. 9), « *Il médite* » (p. 12) –, la dizaine d'occurrences du verbe « *Il réfléchit* », les notations « *Il cherche* » (p. 13) ; « *Il calcule mentalement* » (p. 45)..., la pensée est l'une des thématiques dominantes de la pièce, sous la forme négative de sa destruction ou de la conscience tragique de la condition humaine. Lucky – dont Pozzo rappelle qu'il « pensait même très joliment autrefois, je pouvais l'écouter pendant des heures. Maintenant... (*Il frissonne.*) » (p. 54) – est désormais incapable de penser si ce n'est (p. 59-62) sous la forme d'un enchaînement grotesque de noms et d'idées qui s'accumulent en réponse à l'injonction de Pozzo : « Pense ! (*Un temps.*) » Quant aux deux compagnons, ils oscillent entre des phases de lucidité et des moments où ils perdent des repères aussi vitaux que le rapport au temps et à l'espace (p. 92-93), et aspirent à ne plus avoir à penser.

VLADIMIR. – Nous ne risquons plus de penser.

ESTRAGON. – Alors de quoi nous plaignons-nous ?

[...]

VLADIMIR. – Oh, ce n'est pas le pire, bien sûr.

ESTRAGON. – Quoi donc ?

VLADIMIR. – D'avoir pensé.

ESTRAGON. – Évidemment.

VLADIMIR. – Mais on s'en serait passé.

ESTRAGON. – Qu'est-ce que tu veux ?

VLADIMIR. – Je sais, je sais.

(*Silence*)

(p. 89)

Je préciserai que nombre de didascalies méta-énoncives peuvent être dotées de plusieurs incidences dans la mesure où elles ne se contentent pas de dénoter l'acte de profération des paroles. C'est ainsi que les qualifications « *d'une voix terrible* », « *avec vivacité* » ou au contraire de « *bafouillant* » et « *timidement* » précisent la façon de prononcer la réplique tout en soulignant l'état psychologique ou la charge émotionnelle qui sous-tendent les propos des personnages.

## 2. MÉTA-INTERACTIONNELLES

Les didascalies méta-interactionnelles se rapportent, pour l'essentiel, à ce qui a trait à la structuration des dialogues. Entrent en premier lieu dans cette catégorie les didascalies qui désignent l'allocutaire lorsque plusieurs locuteurs sont en présence.

POZZO. – Vous êtes sévères. (*À Vladimir.*) Quel âge avez-vous, sans indiscretion ? (*Silence.*) Soixante ?... Soixante-dix ?... (*À Estragon.*) Quel âge peut-il bien avoir ?

(p. 37)

Il est à noter qu'à différents moments les didascalies signalent une adresse directe au spectateur :

VLADIMIR. – Tout de même... cet arbre... (*se tournant vers le public*)... cette tourbière.

(p. 18)

Ce phénomène est à lier, et c'est là un autre stylème de l'auteur, à la volonté de Beckett de déconstruire les conventions théâtrales par une mise en abyme du spectacle lui-même. Cette métathéâtralité prend des formes diverses :

- longue tirade de Pozzo entrecoupée de didascalies méta-énoncives et gestuelles qui l'assimilent à un numéro d'acteur :  
[...] Dans ces latitudes. (*Un temps.*) Quand il fait beau. (*Sa voix se fait chantante.*) Il y a une heure (*il regarde sa montre, ton prosaïque*) environ (*ton à nouveau lyrique*) après nous avoir versé depuis (*il hésite, le ton baisse*) mettons dix heures du matin (*le ton s'élève*) sans faiblir des torrents de lumière rouge et blanche, il s'est mis à perdre de son éclat, à pâlir (*geste des deux mains qui descendent par paliers*), à pâlir toujours un peu plus jusqu'à ce que

*(pause dramatique, large geste horizontal des deux mains qui s'écartent)* vlan ! fini ! il ne bouge plus !...

(p. 51-52)

- mise en demeure d'Estragon et Vladimir de donner leur impression :

POZZO. – Comment m'avez-vous trouvé ? *(Estragon et Vladimir le regardent sans comprendre.)* Bon ? Moyen ? Passable ? Quelconque ? Franchement mauvais ?

(p. 52-53)

- déconstruction ludique de l'illusion du quatrième mur par des allusions au lieu théâtral, ou en référence aux spectateurs :

ESTRAGON. – Endroit délicieux. *(Il se retourne, avance jusqu'à la rampe, regarde vers le public.)* Aspects riants. [...]

(p. 16)

ou le fait que Vladimir se retirant pour assouvir un besoin pressant, Estragon lui indique la direction des toilettes :

VLADIMIR. – Je reviens. *(Il se dirige vers la coulisse.)*

ESTRAGON. – Au fond du couloir à gauche.

VLADIMIR. – Garde ma place. *(Il sort.)*

(p. 48)

Parmi les facteurs de structuration des dialogues, on peut aussi relever, même si elles sont moins utiles que dans les échanges ordinaires, les séquences d'ouverture et de fermeture à l'aide de formules de salutation. Dans tous les cas, elles s'accompagnent de comportements non verbaux, en particulier proxémiques, que les didascalies peuvent mentionner.

VOIX EN COULISSE. – Monsieur !

*Estragon s'arrête. Tous deux regardent en direction de la voix.*

ESTRAGON. – Ça recommence.

VLADIMIR. – Approche, mon enfant.

*Entre un jeune garçon, craintivement. Il s'arrête.*

GARÇON. – Monsieur Albert ?

VLADIMIR. – C'est moi.

(p. 68)

Dans un monde de la vacuité, de l'impuissance et de l'absurde, les dérapages conversationnels se multiplient tels que la réduction du dialogue à une formule de clôture en contradiction, comme on l'a vu, avec la didascalie.

ESTRAGON. – Alors, adieu.

POZZO. – Adieu.

VLADIMIR. – Adieu.

ESTRAGON. – Adieu.

*Silence. Personne ne bouge.*

VLADIMIR. – Adieu.

POZZO. – Adieu.

ESTRAGON. – Adieu.

*Silence.*

(p. 65)

Concernant la structuration de l'interaction, les didascalies ne manquent pas de nous informer sur la manière dont les interlocuteurs s'ajustent mutuellement au sens où ils coordonnent en permanence leurs comportements durant les échanges. Sur le plan visuel, cette synchronisation se manifeste par des signes qu'émettent les interlocuteurs, en particulier par la direction du regard : « *Ils se regardent avec colère* » ; « *Vladimir et Estragon s'interrogent du regard.* » C'est ainsi que Pozzo, qui craint de ne pas être écouté par ses interlocuteurs, les rappelle à son attention :

POZZO. – [...] Vous-mêmes (*il les regarde attentivement l'un après l'autre, afin qu'ils se sachent visés tous les deux*) vous-mêmes, qui sait, vous m'aurez peut-être apporté quelque chose.

(p. 39)

Il est à noter que dans *En attendant Godot*, les didascalies mentionnant l'activité perceptive des personnages sont nombreuses. Il reste qu'elles sont rarement l'indice d'une relation interlocutive effective : « *Lucky regarde Estragon longuement* » mais demeure muet ; Pozzo est incapable d'interpréter les gestes de Vladimir :

*Vladimir mime celui qui porte une lourde charge. Pozzo le regarde sans comprendre.*

(p. 41)

En fait les regards sont plutôt le signe d'une angoisse existentielle diffuse dans ce monde dépourvu de repères :

VLADIMIR (*regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage*).

(p. 18)

*Vladimir arpente la scène avec agitation, s'arrête de temps en temps pour scruter l'horizon.*

(p. 19)

Le contenu des didascalies méta-interactionnelles concerne essentiellement les signes non verbaux visuels (kinésiques et proxémiques) qui constituent le cotexte des échanges interactifs en

accord étroit avec la partie verbale ou textuelle. Dans la mesure où tout au long d'une interaction ordinaire le corps est en état d'émission et compte tenu du fait que chaque partie du corps (de la tête aux pieds) est un vecteur de signification, on comprend que les didascalies multiplient les indications corporelles, tout en laissant une bonne part du non-verbal nécessairement elliptique.

En atteste l'existence de didascalies qui explicitent les mouvements d'accompagnement des verbalisations proférées par les personnages, que ce soit sous la forme de balancements du tronc, de mouvements de la tête, des bras ou de la main, d'expressions faciales, etc. : « *Se retournant* » ; « *Il se tourne vers Vladimir* » ; « *Levant la tête* » ; « *Il baisse honteusement la tête* » ; « *il brandit les bras* » ; « *Il tend la main à Estragon* » ; « *Devant leur expression incrédule* » ; « *Rit bruyamment* » ; « *Il rit, content de ce bon mot* ».

Je préciserai qu'il convient de distinguer, même s'il n'est pas toujours aisé de le faire compte tenu des synergies systémiques entre le verbal et le non-verbal, entre gestes praxiques et gestualité communicationnelle. Les gestes praxiques réfèrent aux activités physiques que peut effectuer un locuteur au cours de l'interaction :

ESTRAGON. – Donne-moi une carotte. (*Vladimir fouille dans ses poches, en retire un navet et le donne à Estragon.*) Merci. (*Il mord dedans. Plaintivement.*) C'est un navet !

(p. 26)

Je rappelle la prédilection de Beckett pour les pantomimes qui sont développées avec minutie dans les didascalies. Ces scènes d'action ont pour effet d'interrompre la verbalisation du personnage et contribuent à souligner la discontinuité des dialogues :

POZZO. – Dépêchez-vous. Bientôt il ne pleurera plus. (*Estragon s'approche de Lucky et se met en posture de lui essuyer les yeux. Lucky lui décroche un violent coup de pied dans les tibias. Estragon lâche le mouchoir, se jette en arrière, fait le tour du plateau en boitant et en hurlant de douleur.*) Mouchoir. (*Lucky dépose valise et panier, ramasse le mouchoir, avance, le donne à Pozzo, recule, reprend valise et panier.*)

(p. 44)

\*

(*Lucky dépose valise et panier, avance, ouvre le pliant, le pose par terre, recule, reprend valise et panier. Pozzo regarde le pliant.*) Plus près ! (*Lucky dépose valise et panier, avance, déplace le pliant, recule, reprend valise et panier. Pozzo s'assied, pose le*

*bout de son fouet contre la poitrine de Lucky et pousse.)* Arrière !  
*(Lucky recule.)* Encore. *(Lucky recule encore.)* Arrêt ! *(Lucky s'arrête.)*

(p. 32)

Voir aussi (p. 28 et 29), l'arrivée de Lucky et la scène des cha-  
 peaux. On sait que la gestualité praxique que dénotent les didas-  
 calies possède un caractère narratif plus marqué que la gestualité  
 communicationnelle. Il reste que chez Beckett elle a pour caracté-  
 ristique essentielle de référer à des activités ordinaires, en particu-  
 lier corporelles, en rupture avec les fictions dramatiques tradition-  
 nelles : peiner à mettre ses chaussures, p. 9, 11, 12, 16, 94, 97, 128,  
 131 ; oublier de fermer son pantalon, p. 11 ; manger frugalement,  
 p. 26 et 36 ; uriner avec difficulté, p. 11 et 48 ; émettre des pets,  
 p. 114... Leur trait commun, outre d'appartenir au registre du  
 grotesque, est d'exprimer un sentiment d'inanité de toute action  
 humaine. Elles soulignent aussi la vacuité de ces existences souf-  
 freteuses, suspendues à l'inexorable attente de la mort dont les  
 deux compagnons essaient vainement à diverses reprises de hâter  
 l'échéance en se suicidant par noyade (p. 74) et pendaison (p. 21 et  
 132).

Quant à la gestualité communicationnelle, elle correspond aux  
 gestes kinésiques qui participent étroitement à l'organisation de  
 l'expression verbale. Soit Beckett, qu'il se limite à mentionner  
 l'existence d'un geste ou qu'il se contente d'une comparaison,  
 laisse au lecteur le soin d'en imaginer le contenu en fonction du  
 contexte :

VLADIMIR. – Tout de même, tu ne vas pas me dire que ça (*geste*)  
 ressemble au Vaucluse ! Il y a quand même une grosse différence.

(p. 86)

VLADIMIR. – Mais regarde. (*Geste*). Pour le moment il est inerte.

(p. 111)

VLADIMIR (*avec des tortillements d'esthète*). – Il y a quelque  
 chose...

(p. 56)

VLADIMIR. – Donne, je le ferai, moi. *Estragon ne veut pas don-  
 ner le mouchoir. Gestes d'enfant.*

(p. 44)

soit, et c'est plutôt son style, Beckett rend compte avec précision  
 des mouvements corporels :

*large geste horizontal des deux mains qui s'écartent*

(p. 52)

*gémissant, portant ses mains à sa tête*

(p. 46)

Parmi les gestes co-verbaux on relèvera les « illustateurs », gestes parmi lesquels on peut distinguer, entre autres,

- les mouvements déictiques désignant un sujet ou un objet présents :

POZZO. – Savez-vous qui m’a appris toutes ces belles choses ?  
(*Un temps. Dardant son doigt vers Lucky.*) Lui !

(p. 45)

ESTRAGON (*pointant l’index*). Ce n’est pas une raison pour ne pas te boutonner.

(p. 11)

VLADIMIR. – Regarde-moi ça !

ESTRAGON. – Quoi ?

VLADIMIR (*indiquant*). Le cou.

(p. 33)

- les kinéto-graphes, mouvements qui miment l’action corporelle, « *Vladimir mime celui qui porte une lourde charge* » ; « *Il fait celui qui ploie en haletant* » (p. 41) ;
- les synchronisateurs qui assurent le bon fonctionnement de l’interaction verbale sous la forme de « régulateurs », gestes et mouvements de demande ou de cession d’un tour de parole. C’est ainsi que Vladimir refuse de donner la parole à Estragon qui veut exprimer son désaccord : « *Il lève la main*. Non, ne proteste pas, nous nous ennuyons ferme, c’est incontestable. » (p. 113).

Toujours au niveau de la structuration des interactions, les didascalies peuvent rendre compte de la corrélation entre les signes d’un même canal dans leur enchaînement syntagmatique (le rire et le sourire) ou entre les signes de différents canaux.(expression du visage et kinésique) :

*Vladimir part d’un bon rire qu’il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.*

VLADIMIR. – On n’ose même plus rire.

ESTRAGON. – Tu parles d’une privation.

VLADIMIR. – Seulement sourire. (*Son visage se fend dans un sourire maximum qui se fige, dure un bon moment, puis subitement s’éteint.*) Ce n’est pas la même chose. Enfin... (*Un temps.*) Gogo...

(p. 13)

Les didascalies soulignent aussi le fait que le non-verbal peut anticiper ou suivre l'actualisation du verbal :

ESTRAGON (*levant les épaules, faisant la moue*). – Tu trouves ?  
(p. 34)

[...] c'est affreux... faut qu'il s'en aille... (*il brandit les bras*)...  
(p. 46)

Dans la rubrique des didascalies interactionnelles figurent également les didascalies de type proxémique qui précisent, en ouverture d'interaction, la localisation spatiale des personnages, en particulier s'ils se situent ou non dans l'espace mimétique :

*Estragon, assis sur un pierre, essaie d'enlever sa chaussure.*  
(p. 9)

VOIX EN COULISSE. – Monsieur !  
(p. 68)

En cours d'interaction, les didascalies proxémiques décrivent les attitudes et les mouvements qu'opèrent les personnages, sous la forme d'« adaptateurs ». C'est ainsi que les déplacements et les rapports de proximité ou d'éloignement permettent au lecteur d'inférer l'état des relations entre les personnages.

[...] *Vladimir revient, passe devant Estragon, traverse la scène, les yeux baissés. Estragon fait quelques pas vers lui, s'arrête.*

ESTRAGON (*avec douceur*). – Tu voulais me parler ? (*Vladimir ne répond pas. Estragon fait un pas en avant.*) Tu avais quelque chose à me dire ? (*Silence. Autre pas en avant.*) Dis, Didi...

VLADIMIR (*sans se retourner*). Je n'ai rien à te dire.

ESTRAGON (*pas en avant*). Tu es fâché ? (*Silence. Pas en avant. Il lui touche l'épaule.*) Voyons, Didi. (*Silence*) Donne ta main !...  
(p. 20-21)

### 3. MÉTA-SITUATIONNELLES

Une œuvre dramatique, parce qu'elle est une fiction, possède un espace-temps ou un *chronotope*, pour reprendre l'expression de M. Bakhtine (1953/1984), dans lequel se déroulent les événements qui constituent l'intrigue. Il s'ensuit que les dialogues sont nécessairement inscrits dans un cadre situationnel à la connaissance duquel le lecteur accède par l'intermédiaire des informations fournies par les dialogues et surtout par les didascalies. Comme je l'ai montré par ailleurs, ces deux couches textuelles réfèrent en fait à deux types de chronotopes : le « mimétique » et le « diégétique ». Le premier est assimilable au cadre énonciatif (moment, lieu,

interlocuteurs et « objets » appartenant à la situation d'énonciation) tel qu'il est censé être partagé par les personnages au moment de la profération de leurs paroles et pris en charge matériellement par le décor scénique. Le second réfère à des « réalités » (essentiellement antérieures et simultanées) non représentées sur la scène mimétique et transmises par le biais des discours des personnages. C'est en pensant, entre autres, aux informations chronotopiques qu'Anne Ubersfeld (1977) postule que le texte dramatique est un texte « troué », c'est-à-dire qui laisse implicites de nombreuses informations que le lecteur ou le metteur en scène doivent combler.

Il vrai que dans *En attendant Godot*, ce sont moins les didascalies que les dialogues qui permettent la datation de l'époque de la fiction ou établissent la chronologie des événements ainsi que leur durée.

Pour le chronotope « mimétique », je ne reviens pas sur ce que j'ai dit des références spatio-temporelles initiales qui correspondent, pour une part, à la totalité de l'acte et, pour une autre part, à des informants gestuels ou proxémiques qui précisent la situation temporaire au lever de rideau. Ce que confirme d'ailleurs une didascalie ultérieure : « *Il cherche des yeux où s'asseoir, puis va s'asseoir là où il était assis au début du premier acte* » (p. 98). On retrouve cette partition avec la borne d'ouverture de l'acte II. Elle nous apprend que la situation est identique un jour plus tard : « *Lendemain. Même heure. Même endroit* » mais à la différence de l'acte I, Estragon n'est pas en scène quand entre Vladimir. On peut constater aussi qu'il y a une continuité référentielle entre les deux actes, présence du « *chapeau de Lucky* » et des « *chaussures d'Estragon* », allusion à « *l'arbre* ». Alors que les didascalies placées avant interaction sont, sauf la précision « *Même jeu* », consacrées à la diégèse, celles qui entrelardent les dialogues rappellent systématiquement la présence de la scène :

*Estragon se rassied. Vladimir arpente la scène avec agitation [...]*  
(p. 19)

*Vladimir sort. Estragon se lève et le suit jusqu'à la limite de la scène.*

(p. 21)

*Il tire Estragon vers la coulisse. Estragon résiste, se dégage, sort en courant de l'autre côté.*

(p. 104)

*Vladimir va le relever, l'amène vers la rampe. Geste vers l'auditoire.*

(*id.*)

*Il le pousse vers la fosse. Estragon recule épouvanté.*

(*id.*)

Ce qui facilite l'allusion métathéâtrale de Vladimir en forme de jeu de mots :

VLADIMIR. – Tu as été loin ?

ESTARGON. – Jusqu'au bord de la pente.

VLADIMIR. – En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau.

(p. 104)

Il arrive, mais c'est plus rare, que les didascalies métasituationnelles soient à double orientation, diégétique et scénique :

ESTRAGON. – Toi tu vas te poster là. (*Il entraîne Vladimir vers la coulisse gauche, le met dans l'axe de la route, le dos à la scène.*) Là, ne bouge plus, et ouvre l'œil. (*Il court vers l'autre coulisse. Vladimir le regarde par-dessus l'épaule. Estragon s'arrête, regarde au loin, se retourne. [...]*)

(p. 105)

Toujours présente tout au long des interactions dialoguées, la locativité mimétique correspond aux données contextuelles que partagent les personnages dans l'ici-maintenant de leur énonciation. La référence au chronotope mimétique est essentiellement déictique comme en témoigne l'omniprésence de l'indicateur *ici* : « Tu es sûr que c'est ici ? » (p. 16) ; « Il y a du nouveau ici, depuis hier » (p. 84), dont on sait que le fonctionnement référentiel est unique et constant dans *En attendant Godot* puisque la portée de la didascalie d'ouverture est valable pour tous les échanges. Quant au cadre situationnel, il ne fait pas l'objet d'expansions descriptives mais de rares mentions le plus souvent, introduites par des déictiques démonstratifs :

VLADIMIR. – Tout de même... cet arbre... cette tourbière.

(p. 18)

ou d'expressions définies qui accordent aux entités qu'elles caractérisent un présupposé d'existence et d'unicité :

VLADIMIR. – Il a dit devant l'arbre. (*Ils regardent l'arbre.*) Tu en vois d'autres ?

(p. 17)

Il apparaît que ce chronotope est très peu « meublé » au sens où l'on doit se satisfaire d'une indication générale (« *Route à la campagne* ») avec pour tout élément, outre une « *Pierre* » en guise de siège pour Estragon (p. 9), cet « *arbre* » énigmatique, pourvu de

« feuilles » en une nuit, sans qu'aucune explication du phénomène ne soit donnée. Objet permanent de leur attention (pas moins de sept références), l'arbre est totalement polyfonctionnel puisqu'il est à la fois le lieu d'un possible rendez-vous avec Godot (p. 17), un éventuel moyen de mettre fin à leurs jours par pendaison (p. 21 et 74), un supposé repère spatio-temporel (p. 85 et 92), une cachette dérisoire (p. 105), quand ce n'est pas le prétexte à faire des exercices physiques, « *Vladimir fait l'arbre en titubant* », « *Estragon fait l'arbre en titubant* » (p. 108).

La temporalité mimétique réfère au site immédiat du moment où se produit l'énonciation des dialogues. Elle est donc le plus souvent implicite et marquée uniquement par l'utilisation du présent linguistique. Elle est aussi repérable à l'aide de déictiques – « Aujourd'hui il est couvert de feuilles » (p. 92) ; « Maintenant il est trop tard » (p. 11) ; « à présent, voilà ce que je me dis » (p. 10) – dont certains élargissent le site mimétique à des événements, passés ou futurs, mais saisis à partir du présent : « S'il s'est dérangé pour rien hier soir » (p. 19) ; « Nous reviendrons demain » (p. 17).

Pour la datation de l'époque de la fiction et du chronotope mimétique, en l'absence de repère absolu, il revient au lecteur d'effectuer des inférences. Il y a le fait que les deux compagnons affirment qu'ils se connaissent depuis « 1900 » (p. 10) et déclarent, à deux reprises, qu'ils se fréquentent depuis une cinquantaine d'années :

ESTRAGON. – Cela fait combien de temps que nous sommes tout le temps ensemble ?

VLADIMIR. – Je ne sais pas. Cinquante ans peut-être.

(p. 74)

ESTRAGON. – [...] hier soir nous avons bavardé à propos de bottes. Il y a un demi-siècle que cela dure.

(p. 93)

En tenant compte du fait que la pièce a fini d'être écrite par Beckett en 1949 et en admettant qu'il est possible de conjoindre la référence déictique de Pozzo « Ne disons pas de mal de notre époque, elle n'est pas plus malheureuse que les précédentes » (p. 45) au contexte de production de l'auteur, il est possible d'en déduire que la temporalité du chronotope mimétique est à situer vers 1950.

Beckett fait tenir par ses personnages des propos « métadramatiques » sur la temporalité mimétique. Ils servent de commentaires du moment présent :

VLADIMIR (*regardant le ciel*). – La nuit ne viendra-t-elle jamais ?

(p. 45)

VLADIMIR. – Viens, il commence à faire froid.

(p. 74)

et surtout à établir un calendrier à l'aide d'indications temporelles qui ponctuent le déroulement chronologique. La fiction débute en fin d'après-midi, « *Soir* » (p. 9), au moment où les deux compagnons se retrouvent après vingt-quatre heures de séparation

VLADIMIR. – [...] Alors, te revoilà, toi. [...] Peut-on savoir où monsieur a passé la nuit ?

(p. 9-10)

La soirée avance, « Ce soir on couchera peut-être chez lui » (p. 25), « j'attendrais qu'il fasse nuit noire avant d'abandonner » (p. 49), mais le jour s'étire, « La nuit ne viendra-t-elle jamais ? » (p. 45), « Il fait encore jour » (p. 25 et 38). Enfin la nuit tombe, « *La lumière se met brusquement à baisser. En un instant il fait nuit. La lune se lève, au fond, monte dans le ciel, s'immobilise, baignant la scène d'une clarté argentée* » (p. 72-73). Le deuxième acte commence vingt-quatre heures après le début du premier : « *Lendemain. Même heure. Même endroit* » (p. 9), avec une ellipse totale des événements de la nuit, « Où as-tu passé la nuit ? » (p. 81) et de la journée qui a suivi (« Voilà encore une journée de tirée » (p. 82) et une ellipse partielle de la soirée elle-même : « Toute la soirée nous avons lutté, livrés à nos propres moyens » (p. 109). La nuit finit par tomber : « *Silence. Vladimir et Estragon regardent le couchant* » (p. 120) ; « *Le soleil se couche, la lune se lève* » (p. 131) et la pièce s'achève.

Ces tentatives de figuration « réaliste » du chronotope mimétique ne résistent pas à la volonté de Beckett de déréaliser sa pièce en utilisant, pour ce faire, différents procédés. En premier lieu, des désaccords majeurs entre les personnages quant à leur perception du temps et de l'espace.

VLADIMIR. – Il a dit samedi. [...]

ESTRAGON. – Mais quel samedi ? et sommes-nous samedi. Ne serait-on pas plutôt dimanche ? ou lundi, ou vendredi ?

VLADIMIR. – Ce n'est pas possible.

ESTRAGON. – Ou jeudi.

VLADIMIR. – Comment faire ?

(p. 18)

ESTRAGON. – Nous sommes déjà venus hier.

VLADIMIR. – Ah non, là tu te goures.

ESTRAGON. – Qu'est-ce que nous avons fait hier ?

VLADIMIR. – Ce que nous avons fait hier ?

ESTRAGON. – Oui.

VLADIMIR. – Ma foi... (*Se fâchant*). Pour jeter le doute, à toi le pompon.

(p. 17-18)

Ce phénomène est d'autant plus incompréhensible, pour le lecteur ou le spectateur, que les faits se sont déroulés la veille et qu'au deuxième acte ils ont assisté aux événements mimétiques dont Estragon dit ne pas se souvenir.

ESTRAGON. – Et tu dis que c'était hier, tout cela ?

VLADIMIR. – Mais oui, voyons.

ESTRAGON. – Et à cet endroit ?

VLADIMIR. – Mais bien sûr ! Tu ne reconnais pas ?

ESTRAGON (*soudain furieux*). – Reconnais ! Qu'est-ce qu'il y a à reconnaître ? [...]

(p. 85)

En second lieu, Beckett a recours, comme on l'a vu, à la méta-théâtralité. Il est totalement conscient du fait que le lecteur et le spectateur ne manqueront pas de s'interroger sur la signification de cette pièce qui met à mal les conventions dramatiques traditionnelles (contenu de la fable et logique de l'intrigue) et risquent de ne prendre aucun plaisir au spectacle. Beckett s'en amuse en prêtant à ses personnages des commentaires qui peuvent métaphoriquement entrer en écho avec les pensées du public : « C'est long mais ce sera bon » (p. 12) ; « C'est curieux, plus on va, moins c'est bon » (p. 27) ; « Charmante soirée [...] Ça ne fait que commencer [...] C'est terrible. [...] On se croirait au spectacle » (p. 47), voire qui le provoquent :

ESTRAGON. – Endroit délicieux. (*Il se retourne, rampe, regarde vers le public.*) Aspects riants. (*Il se tourne vers Vladimir.*) Allons-nous-en.

(p. 16)

VLADIMIR. – Tout de même... cet arbre (*se tournant vers le public*)... cette tourbière.

(p. 18)

ESTRAGON. – Les gens sont des cons.

(p. 16)

Autre procédé utilisé par Beckett, l'usage de repères spatiaux d'une grande généralité. En effet, les éléments naturels convoqués dans *En attendant Godot* – « inspectant le ciel » (p. 120) ; « la lune monte dans le ciel » (p. 72) ; le « soleil se couche » (p. 131) – outre qu'ils n'apportent aucune précision géographique puisqu'ils forment l'arrière-plan obligé des interactions ordinaires, possèdent une dimension plus temporelle que spatiale au sens où, comme on l'a vu, ils contribuent principalement à établir le calendrier de la pièce. Dernier procédé de déconstruction de l'illusion mimétique, l'évocation lyrique et dramatique de l'univers à laquelle se livre Pozzo (p. 51-52) telle qu'elle est distancée par sa mise en abyme en tant que scène jouée, comme on l'a vu précédemment : « (*Sa voix se fait chantante.*) » ; « (*ton à nouveau lyrique*) » ; « (*la voix se fait plus vibrante*) » ; « (*pause dramatique*) ».

Dans la mesure où Beckett a fait le choix d'une fiction qui s'étend sur vingt-quatre heures et dans un lieu unique, il est obligé de l'étoffer en ouvrant le chronotope mimétique à des réalités non montrées. Il s'agit, en premier lieu d'espaces adjacents et limitrophes à l'espace mimétique dont on connaît l'existence grâce aux didascalies et par la médiation des personnages selon ce qu'ils voient : « *Estragon s'arrête, regarde au loin, se retourne* » (p. 105) ou entendent : « *Ils écoutent, grotesquement figés* » (p. 25) ; « *Un cri terrible retentit, tout proche* » (p. 28), et que Beckett désigne systématiquement comme étant les « coulisses » :

*Il entraîne Vladimir vers la coulisse gauche, le met dans l'axe de la route [...]*

VOIX EN COULISSE. – Monsieur ! *Estragon s'arrête. Tous deux regardent en direction de la voix.*

(p. 68)

Invisible pour le spectateur, l'espace adjacent est un lieu symbolique au sens où, jamais décrit, il rythme les entrées et les sorties des personnages : « *Entre Vladimir* » (p. 10) ; « *Entrent Pozzo et Lucky* » (p. 28) ; « *Entre un jeune garçon* » (p. 68)..., souvent en fonction des états psychologiques des deux compagnons tels que ces mouvements de va et vient les manifestent :

VLADIMIR. – Danse porc ! (*Il se tord sur place. Estragon sort précipitamment.*) Je ne peux pas ! (*Il lève la tête, voit qu'Estragon n'est plus là, pousse un cri déchirant.*) Gogo ! (*Silence. Il se met à arpenter la scène presque en courant. Estragon rentre précipitamment, essoufflé, court vers Vladimir. Ils s'arrêtent à quelques pas l'un de l'autre.*) Te revoilà enfin !

(p. 103)

D'une étendue progressivement élargie – « regarde longuement au loin, la main en écran devant les yeux » (p. 79) ; « court à la coulisse gauche, regarde au loin, à la coulisse droite, regarde au loin » (p. 81) –, cet au-delà de la scène mimétique traduit l'angoissante attente d'un Godot qui n'arrivera pas et sera, de ce fait, le seul personnage à n'être jamais mimétisé. Il manifeste aussi la velléité des personnages de s'en aller et leur incapacité à le faire – Estragon répète une dizaine de fois la même formule : « Allons-nous en » (p. 16). Ce qui contribue à renforcer leur enfermement, sans échappatoire possible, dans la dysphorie mimétique dominante :

ESTRAGON. – Mais non, je n'ai jamais été dans le Vaucluse !  
J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici, je te dis ! Ici !  
Dans la Merdecluse !

(p. 86)

Hormis un « fossé » dans lequel Estragon se serait fait agressé (p. 83), une hypothétique demeure attribuée par le Garçon à Godot (p. 71-72) et la mention par Pozzo d'un domaine (p. 31) et d'un « château » (p. 65) qu'il posséderait, la pièce demeure assez pauvre en termes d'espaces diégétiques. Pour l'essentiel, si l'on excepte les toponymes présents dans le discours délirant de Lucky – « Seine Seine-et-Oise Seine-et-Marne, Normandie » (p. 60-61) –, les informants géographiques correspondent à des ailleurs, relevant d'un passé plus ou moins lointain ou projetés dans l'avenir, qui ont pour effet de procurer aux personnages une sorte d'épaisseur existentielle. Au travers des événements qu'ils se remémorent, ces derniers font référence au Vaucluse et plus précisément au village de Roussillon (p. 86) dont les biographes disent qu'il a servi de refuge à Beckett pendant l'occupation allemande de la France. La pièce mentionne également, mais sans la nommer, la ville de Paris – allusion à la Tour Eiffel (p. 11) et à la Roquette (p. 14) – et fait état d'un projet de séjour dans l'Ariège (p. 114).

Outre leur rôle dans l'élaboration du contexte et dans l'explicitation du cadre participatif, il revient aux didascalies méta-situationnelles de décrire les personnages. C'est ainsi que les didascalies gestuelles, en accord avec les méta-énoncives, dès l'instant où elles sont réitérées systématiquement au fil des interactions, contribuent à définir l'éthos de chaque personnage. Il apparaît qu'au-delà de leur statut de marginal qu'ils possèdent en commun, Vladimir et Estragon ont des profils psychologiques différents que l'on peut inférer tant par ce qu'ils font et disent que par les didascalies. Vladimir est dans le couple celui qui pense,

réfléchit et raisonne le plus (« *ayant réfléchi* », « *s'étant consulté* », « *Il médite* »...). Il est aussi le plus lettré, se réfère à la Bible et disserte en permanence : « Voilà l'homme tout entier s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable » (p. 12). Il accumule les conseils pratiques et a un rôle de protecteur, (« *tendrement*»). – Je te porterai », « *Estragon s'endort. Vladimir enlève son veston et lui couvre les épaules...* » alors qu'Estragon apparaît plus timoré : (« *timidement*»). – Monsieur » et sous la dépendance de son compagnon : (« *faiblement*»). – Aide moi ! ».

Comme on l'a vu, Beckett privilégiant les prédicats attributifs qui relèvent de l'éthopée, il demeure très économe en matière de signes statiques tels qu'ils réfèrent à l'apparence générale (stature, corpulence, physionomie...) des personnages. Il est assez difficile de se faire une idée du physique des deux compagnons. Il y a certes des détails assez triviaux comme le fait qu'Estragon et Vladimir sentent mauvais, l'un de la bouche, l'autre des pieds (p. 65). Il y a aussi l'évocation de certaines caractéristiques vestimentaires, que ce soit le « veston » de Vladimir (p. 99), les allusions au « pantalon » que porte Vladimir et que l'on infère du fait qu'il sort de ses « poches » des « saletés de toutes sortes » (p. 18) ou qu'« il se boutonne » (p. 11). Il y a surtout les mentions réitérées aux « chaussures » d'Estragon ainsi qu'aux « chapeaux » des personnages. Ils font l'objet de nombreux jeux de scène que décrivent les didascalies :

VLADIMIR. – (*Il ôte à nouveau son chapeau, regarde dedans.*)  
Ça alors ! (*Il tape dessus comme pour en faire tomber quelque chose, regarde à nouveau dedans, le remet.*) Enfin... (*Estragon, au prix d'un suprême effort, parvient à enlever sa chaussure.*)

(p. 12)

À l'exception de l'envoyé de Godot, les personnages sont des sexagénaires dont la santé précaire se manifeste sous la forme d'infirmités et de maladies et surtout par une dégradation de leur corps d'un acte à l'autre. Les symptômes que signalent les didascalies sont tant physiques : « *Estragon perd l'équilibre, manque de tomber. Il s'agrippe au bras de Vladimir qui chancelle* » (p. 25) que moraux : « *rendu à toute l'horreur de sa situation* » (p. 19) ; « *accablé* » (p. 10). On relèvera à cet égard les leitmotifs de la « souffrance » (6 occurrences), de la « fatigue » (7 occurrences), de la douleur (7 emplois du mot « mal »). C'est finalement Pozzo dont la prosopographie est la plus développée. On apprend à travers les didascalies qu'il est « *complètement chauve* » (p. 46) et qu'il sera « *devenu aveugle* » au deuxième acte. Il possède tous les

signes de l'aisance matérielle et de la supériorité sociale. Ce que dénotent les nombreux objets qui sont en sa possession et que mentionnent les didascalies (« valise », « chapeau », « lunettes », « mouchoir », « montre », « fouet », « corde », « vaporisateur », « pliant », « panier », « pipe », « manteau »), sans parler du fait qu'il ait de quoi se nourrir : « Il ouvre le panier, en retire un morceau de poulet, un morceau de pain et une bouteille de vin » (p. 33). Cet excès de biens matériels et sa gloutonnerie – « Pozzo mord dans son poulet avec voracité, jette les os après les avoir sucés » (p. 33) – contrastent avec le dénuement des deux vagabonds, qui, sur le plan de la nourriture, doivent se contenter de navets, carottes et radis, ou des restes du repas de Pozzo : « Estragon remarque les os de poulet par terre, les fixe avec avidité » (p. 35).

#### 4. LES TECHNIQUES

Les didascalies de cette catégorie ont pour caractéristique d'exprimer la manière dont l'auteur envisage possiblement le spectacle à venir. Il est à remarquer que Beckett, dans *En attendant Godot*, contrairement à certaines de ses pièces ultérieures, ne fait pas d'allusions précises à la matérialité même de la scène (décor, lumières, sons, jeux des acteurs...). Seules existent, comme on la vu, quelques références à l'espace physique de la scène, « Vladimir arpente la scène » (p. 19) ; « va en boitillant vers la coulisse gauche » (p. 16), à l'existence du « public » (p. 18) et au fait que la scène soit séparée de la salle par le « RIDEAU » dont il est fait référence dans la didascalie de clôture de chaque acte.

#### CONCLUSION

Le système didascalique propre à *En attendant Godot* contribue à la production d'un réseau complexe de significations et permet d'objectiver le style de Beckett.

Ce dernier résulte, d'un point de vue tant qualitatif que quantitatif, des choix opérés par Beckett concernant les domaines qu'affectent ses didascalies en fonction de leur paradigme d'appartenance. À quoi s'ajoute le fait qu'il existe, dans la syntagmatique de l'œuvre, de véritables parcours didascaliques. Ils prennent la forme de trajectoires selon que le contenu des didascalies réfère au bornage de la pièce, aux personnages, à l'espace, à la temporalité ou à l'action. Il est vrai qu'il n'est pas toujours facile d'en décider compte tenu de la polyfonctionnalité de nombre de didascalies et

des interactions dynamiques qu'elles entretiennent entre elles. Une étude génétique des modes de leur production ainsi que de leurs liens avec les dialogues compléterait utilement l'approche imminente qui a été la mienne.

En matière de style, il importe aussi de s'appuyer sur des comparaisons. C'est ainsi que l'on pourrait, à l'aide des pièces de théâtre publiées entre 1940 et 1960 et contenues dans la banque de données Frantext, approfondir cette étude au-delà des didascalies.

En opérant de diverses manières :

- par comparaison avec d'autres auteurs contemporains de Beckett et positionnés dans des rapports de proximité ou de distance. On se référera à ce propos à l'étude du collectif Hubert de Phalèse (1998) en matière d'étude thématique et lexicale d'*En attendant Godot* ;
- par comparaison avec l'ensemble de l'œuvre dramatique, voire romanesque, dans le but de mesurer les constances de l'idiolecte beckettien et son évolution selon les époques de sa production.

## CONCLUSION

Au terme de cet ouvrage, je souhaite avoir montré que les didascalies ne peuvent plus être considérées comme « secondaires » par rapport aux dialogues et qu'elles ont subi de profondes transformations depuis l'époque classique. Au point que sont devenues problématiques tant leur définition que leur délimitation.

Il n'est plus rare, en effet, dans les écrits dramatiques les plus récents, de voir les auteurs réaliser de nombreuses interférences entre les dialogues et les didascalies. C'est ainsi qu'ils peuvent verbaliser la parole dialogale des personnages en énonciation diégétique tout en déléguant à ces derniers le rôle de didascale. Voir, par exemple, N. Renaude dans *Promenades*, ou D. Danis dans *e*, qui font dire par les personnages une sorte de discours « attributif » dont on sait qu'il sert dans un roman à décrire les circonstances de l'énonciation des dialogues :

« Marchons jusqu'au canal voir les lumières sur l'eau la nuit c'est joli » dit un peu plus tard Pat à Bob.

« J'habite cet appartement au troisième avec vue sur le canal et grand balcon depuis deux semaines seulement », dit Pat à Bob encore un peu plus tard.

« Je m'appelle Pat », dit Pat.

« Je m'appelle Bob », dit Bob.

(N. Renaude, *Promenades*, p. 7)

ou :

11. ARCHER UN.

Des civils contre des militaires fous.

12. SOLEIL, LA DIDASCALIENNE

... dit-il de sa bouche navrée de douleur.

(D. Danis, *e*, p. 16)

Il est une autre possibilité de contamination entre le dialogal et le didascalique. Elle consiste, comme le fait Ph. Minyana, à saturer

les didascalies d'énoncés introducteurs de paroles (verbe *dire* + nom) et encadrant des répliques formellement courtes, réduites à des échanges brefs ou à des scripts conversationnels :

*Gardiennne dit à Tac* : « C'est monsieur Bas qui rend la lirette. »  
*Tac dit* : « Merci » *Autre coup de sonnette (forté)*. *Gardiennne ouvre et ferme la porte. Le Cordonnier est entré qui tient le spot.*  
*Gardiennne dit à Tac* : « Voilà votre spot. » *Tac dit* : « Merci. »  
 [...] *Le mobile du Cordonnier sonne. Il répond. Il dit* : « Bon, bon. » *La conversation est terminée. Le Cordonnier dit* : « C'est guidon. » *Et ajoute* : « Il a la table. » *Tac demande* : « La table pliante. » *Le Cordonnier dit* : « Oui. ».

Inversement V. Novarina, durant les neuf premières pages de *La Chair de l'homme* répète plusieurs centaines de fois, en lieu et place d'une interaction dialogale, la même structure formulée en énonciation diégétique (passé simple). Elle est composée d'un bref énoncé pris en charge par un verbe de parole. Celui-ci est attribué à un énonciateur, chaque fois différent, lui-même réduit à un nom propre, et sans destinataire explicite. L'ensemble permet de décliner une grande variété d'actes de langage qui forment autant de mimodrames dont les éléments circonstanciés sont parfois inférables par l'enchaînements de certains énoncés et sont surtout laissés à la sagacité du lecteur et au jeu du comédien.

« C'est un peu de ma faute » avoua le docteur Cordier ; « Marguerite avec Yvon ! » découvrit Tristan ; « Parfaitement impossible » se désespéra Victoire ; « Que si ! » confirma Arlette ; « Stop ! » beugla France ; « Il est bien tard » s'avisait Emmanuel ; « Continuez » avançait Marc ; « C'est fait ! » triompha Ernest ; « Et bien fait ! » appuya Bernadette ; « Manque le troisième des... » bougonna Cyrille ; « ... des concurrents. » acheva Chantal ; « Arrêtez tout ! » hurla Yvette ; [...]

(V. Novarina, *La Chair de l'homme*, p. 387)

Une autre forme de romanisation de l'écriture dramatique consiste à opérer des dénivelés discursifs qui font que les tours de parole des personnages contiennent des échanges dialogués mais leur servent aussi à décrire ou à raconter la situation contextuelle dans laquelle ils se trouvent. Technique que l'on trouve tant chez J.-M. Piemme (*Eva*, *Gloria*, *Léa*) que chez R. Schimmelpfennig (*Une nuit arabe*). Soit le dialogue suivant entre le concierge d'une immeuble et l'une des locataires :

FATIMA

Et – vous travaillez encore, Monsieur Lemonnier ?

LEMONNIER

Je ne sais pas – il y a un problème d'arrivée d'eau aux huitième, neuvième et dixième étages.

FATIMA

Heureusement qu'il n'y a que dix étages.  
Il ne rit pas.

LEMONNIER

Oui...

FATIMA

Il a l'air absent. Inquiet.

LEMONNIER

Et chez vous l'eau, c'est comment ?

FATIMA

En fait j'en sais rien – je viens d'arriver. S'il y a quelque chose, je vous appelle.

LEMONNIER

Oui, n'hésitez surtout pas. Il y a peut-être une fuite quelque part.  
Elle sonne à nouveau, mais personne ne vient lui ouvrir.

FATIMA

Il se baisse et ramasse ma clé. Il veut me la donner, mais il se rend compte que j'ai toujours les mains pleines et reste planté là.

LEMONNIER

Elle a tant de clés à son trousseau.

FATIMA

Je souris. Qu'est-ce que je pourrais faire d'autre – il examine mon trousseau de clés.

LEMONNIER

Tant de clés...

(R. Schimmelpfennig, *Une nuit arabe*, p. 12)

De tels procédés portent indéniablement atteinte à l'homogénéité des interactions dialogales et posent de redoutables problèmes d'interprétation au sens où l'on peut hésiter pour savoir si ces portions textuelles ont le statut de monologues intérieurs, d'apartés ou d'adresses aux spectateurs. L'avenir nous dira s'il s'agit d'un phénomène de mode ou d'une mutation irréversible de l'écriture dramatique.

## RÉFÉRENCES

### TEXTES DRAMATIQUES

- ROUSSIN André et GRAY Madeleine, *Hélène ou La Joie de vivre*, Le Livre de Poche.
- ANOUILH Jean, *Le Rendez-vous de Senlis*, Folio.
- ARAGON Louis, *La Chambre d'Elsa, Pièce en un acte et en prose*, dans *Elsa*, Gallimard.
- AUDIBERTI Jacques, *La Poupée*, Gallimard.
- AUDIBERTI Jacques, *Quoat-Quoat*, dans *Théâtre I*, Gallimard.
- BECKETT Samuel, *Catastrophes et autres dramaticules*, Minuit.
- BECKETT Samuel, *Actes sans paroles I*, Minuit.
- BECKETT Samuel, *En attendant Godot*, Minuit.
- CLAUDEL Paul, *Le Soulier de Satin*, Folio Théâtre.
- CLAUDEL Paul, *Le Partage de midi*, dans *Théâtre I*, La Pléiade.
- CLAUDEL Paul, *L'Annonce faite à Marie*, dans *Théâtre I*, La Pléiade.
- CLAUDEL Paul, *La Ville*, Le Livre de Poche.
- COCTEAU Jean, *La Machine infernale*, Le Livre de Poche.
- CORMANN Enzo, *Takiya ! Tokaya !*, Minuit.
- CORMANN Enzo, *Toujours l'orage*, Minuit.
- CORNEILLE Pierre, *Le Cid*, Seuil, L'Intégrale.
- CORNEILLE Pierre, *Le menteur*, Seuil, L'Intégrale.
- DANIS Daniel, *e*, L'Arche.
- DURAS Marguerite, *India Song*, Gallimard.
- DURAS Marguerite, *Savannah Bay*, Minuit.
- DURIF Eugène, *Meurtres hors champ*, Actes Sud - Papier.
- DURRINGER Xavier, *Chroniques, des jours entiers, des nuits entières*, Éditions Théâtrales.
- FEYDEAU Georges, *Le Dindon*, dans *Théâtre*, Omnibus.
- FEYDEAU Georges, *La Dame de chez Maxim*, dans *Théâtre*, Omnibus.
- FEYDEAU Georges, *Tailleur pour dames*, dans *Théâtre*, Omnibus.

- FEYDEAU Georges, *Un fil à la patte*, dans *Théâtre*, Omnibus.
- GABILY Didier-Georges, *Gibiers du temps*, Actes Sud - Papiers.
- GENET Jean, *Haute Surveillance*, Folio.
- GRUMBERG Jean-Claude, *Maman revient pauvre orphelin*, Actes Sud - Papiers.
- GRUMBERG Jean-Claude, *En r'venant de l'Expo*, dans *Théâtre ouvert*, Stock.
- HUGO Victor, *Cromwell*, La Pléiade.
- HUGO Victor, *Hernani*, La Pléiade.
- HUGO Victor, *Ruy Blas*, dans *Théâtre II*, Robert Laffont, Collection Bouquins.
- HUGO Victor, *Torquemada*, dans *Théâtre II*, Robert Laffont, Collection Bouquins.
- IONESCO Eugène, *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, dans *Théâtre complet*, La Pléiade.
- IONESCO Eugène, *Ce formidable bordel*, dans *Théâtre complet*, La Pléiade.
- IONESCO Eugène, *La Cantatrice chauve*, dans *Théâtre complet*, La Pléiade.
- IONESCO Eugène, *Tueur sans gages*, dans *Théâtre complet*, La Pléiade.
- IONESCO Eugène, *Le Rhinocéros*, dans *Théâtre complet*, La Pléiade.
- IONESCO Eugène, *Les Chaises*, dans *Théâtre complet*, La Pléiade.
- JARRY Alfred, *Ubu Roi*, dans *Tout Ubu*, Le Livre de Poche.
- JOYCE James, *Ulysse II*, Gallimard, Folio.
- KANE Sarah, *Purifiés*, L'Arche.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *La Marche*, Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Les Amertumes*, Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Le Jour des meurtres dans l'histoire d'Hamlet*, Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *La Nuit juste avant les forêts*, Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Sallinger*, Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Combat de nègre et de chiens*, Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Dans la solitude des champs de coton*, Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Quai ouest*, Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Le Retour au désert*, suivi de *Cent ans d'histoire de la famille Serpenoise*, Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Roberto Zucco*, suivi de *Un hangar à l'ouest*, Minuit.
- KOLTÈS Bernard-Marie, *Une part de ma vie : entretiens (1983-1989)*, Minuit.
- LABICHE Eugène, *Le Major Cravachon*, dans *Théâtre I*, Classiques Garnier, Bordas.
- LABICHE Eugène, *Le Choix d'un gendre*, dans *Théâtre III*, Classiques Garnier, Bordas.
- LABICHE Eugène, *Les Trente Millions de Gladiator*, dans *Théâtre III*, Classiques Garnier, Bordas.

- MAETERLINCK Maurice, *La Princesse Maleine*, dans *Théâtre*, Genève, Slatkine.
- MAETERLINCK Maurice, *Pelléas et Mélisande*, Le Livre de Poche.
- MARIVAUX, *La Mère confidente*, dans *Théâtre complet I*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *Arlequin poli par l'amour*, dans *Théâtre complet I*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *L'École des mères*, dans *Théâtre complet II*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *L'Épreuve*, dans *Théâtre complet II*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *L'Héritier du village*, dans *Théâtre complet I*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *L'Île des esclaves*, dans *Théâtre complet I*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *La Colonie*, dans *Théâtre complet II*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *La Joie imprévue*, dans *Théâtre complet II*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *La Méprise*, dans *Théâtre complet II*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *La Provinciale*, dans *Théâtre complet II*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *La Seconde Surprise de l'amour*, dans *Théâtre complet I*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *Le Legs*, dans *Théâtre complet II*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *Le Petit Maître corrigé*, dans *Théâtre complet II*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *Le Prince travesti*, dans *Théâtre complet I*, Classiques Garnier.
- MARIVAUX, *Les Fausses Confidences*, dans *Théâtre complet II*, Classiques Garnier.
- MELQUIOT Fabrice, *Le Diable en partage*, L'Arche.
- MELQUIOT Fabrice, *Autour de ma pierre, il ne fera pas nuit*, L'Arche.
- MINYANA Philippe, *Pièces*, Éditions Théâtrales.
- MOLIÈRE, *L'Avare*, dans *Œuvres complètes*, La Pléiade.
- MOLIÈRE, *Le Médecin malgré lui*, dans *Œuvres complètes*, La Pléiade.
- MOLIÈRE, *Dom Juan*, Seuil, L'Intégrale.
- MOLIÈRE, *George Dandin*, dans *Œuvres complètes*, La Pléiade.
- MOLIÈRE, *Le Tartuffe*, dans *Œuvres complètes*, La Pléiade.
- MOLIÈRE, *Les Fourberies de Scapin*, dans *Œuvres complètes*, La Pléiade.
- MONTHERLAND Henri de, *Le Maître de Santiago*, Livre de Poche.
- MÜLLER Heiner, *Hamlet-machine*, Minuit.
- NOVARINA Valère, *Vous qui habitez le temps*, P.O.L.
- NOVARINA Valère, *La Chair de l'homme*, P.O.L.
- PAGNOL Marcel, *Marius*, Le Livre de Poche.
- PAGNOL Marcel, *La Femme du boulanger*, Le Livre de Poche.
- PEREC Georges, 1981, *La Poche Parmentier*, dans *Théâtre I*, Hachette, P.O.L.

- PIRANDELLO Luigi, *Six personnages en quête d'auteur*, dans *Théâtre complet I*, La Pléiade.
- RACINE Jean, *Britannicus*, dans *Œuvres complètes I, Théâtre*, La Pléiade.
- RACINE Jean, *Bérénice*, dans *Œuvres complètes I, Théâtre*, La Pléiade.
- RACINE Jean, *Phèdre*, dans *Œuvres complètes I, Théâtre*, La Pléiade.
- RENAUDE Noëlle, *Promenades*, Éditions Théâtrales.
- REZA Yasmina, *La Traversée de l'hiver*, Le Livre de Poche.
- ROSENTHAL Olivia, *Les Félics m'aiment bien*, Actes Sud - Papiers.
- ROSTAND Edmond, *Chantecler*, Garnier Flammarion.
- ROUSSIN André, *Bobosse*, Le Livre de Poche.
- SARRAUTE Nathalie, *Pour un oui ou pour un non*, Gallimard.
- SARTRE Jean-Paul, *Les Séquestrés d'Altona*, Le Livre de Poche.
- SCHIMMELPFENNIG Roland, *Une nuit arabe*, L'Arche.
- TARDIEU Jean, *L'Archipel sans nom*, Folio.
- VALLE-INCLÁN Ramón del, *Divines Paroles*, Stock.
- VAUTHIER Jean, *Capitaine Bada*, Gallimard, Le Manteau d'Arlequin.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste de, *Axël*, dans *Œuvres complètes*, La Pléiade.
- VINAVER Michel, *La Fête du cordonnier*, Actes Sud.
- VITRAC Roger, *Le Camelot*, Gallimard.
- VITRAC Roger, *Les Demoiselles du large*, Gallimard.
- VITRAC Roger, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, Folio.

## ÉTUDES

- ADAM Jean-Michel, 1994, *Le Texte narratif*, Nathan Université.
- ARNDT Horst and JANNEY Richard, 1991, "Verbal, prosodic and kinesic emotive contrasts in speech", *Journal of Pragmatics*, p. 521-549.
- D'AUBIGNAC F. Hebelin, 1657, *La Pratique du Théâtre*, Paris, Antoine de Sommerville.
- BENHAMOU Anne-Françoise, 1996, « Territoires de l'œuvre », *Théâtre aujourd'hui*, n° 5, *Koltès, combats avec la scène*, CNDP, p. 8-40.
- BERNANOCE Marie, 2007, « Pour une typologie de la "voix didascalique" : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain », dans F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (éds), *La Didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions universitaires de Dijon, p. 47-60.
- BIDENT Christophe, 2000, *Bernard-Marie Koltès, Généalogies*, Tours, Farrago.
- BOUCHARDON Marianne, 2007, « La didascalie chez Maeterlinck ou la représentation déchirée », dans F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (éds), *La Didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions universitaires de Dijon, p. 265-277.

- BOUCHER Jerry and CARLSON Gary, 1980, "Recognition of facial expression in three cultures", *Journal of Cross-Cultural Psychology*, n° 11, p. 263-280.
- CALAS Frédéric, ELOURI Romadhane, HAMZAOUI Saïd et SALAAOUI Tijani (éds), 2007, *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis et Pessac, Sud Éditions et Presses universitaires de Bordeaux.
- CHAPERON Danielle, 2007. « Voix plurielles et voix populaires au théâtre. Corneille, Molière, Voltaire, Vinaver », dans A. Petitjean et J.-M. Privat (éds), *Recherches textuelles*, n° 7, *Les Voix du peuple et leurs fictions*, Université Paul-Verlaine, Metz, p. 143-166.
- COSNIER Jacques, 1994, *Psychologie des émotions et des sentiments*, Retz.
- COSNIER Jacques et BROSSARD Alain (éds), 1984, *La Communication non verbale*, Delachaux et Niestlé.
- DANAN Joseph, 2005, « Dialogue narratif, dialogue didascalique », dans J.-P. Ryngaert (éd.), *Nouveaux Territoires du dialogue*, Actes Sud - Papiers, p. 41-45.
- DESCARTES, René, 1647, *Traité des passions de l'âme*, Vrin, 1970.
- DOMPEYRE Simone, 1992, « Fonctions et fonctionnement des didascalies », *Pratiques*, n° 74, p. 77-104.
- DUCROT Oswald, 1984, *Le Dire et le dit*, Minuit.
- DUQUENET-KRÄMER Patricia, 2000, « Un théâtre de l'insolence poétique : le bloc didascalique dans les pièces de Bernard-Marie Koltès », dans *Études théâtrales*, n° 19, *Bernard-Marie Koltès au carrefour des écritures contemporaines*, p. 98-110.
- EKMAN Paul, 1992, "An argument for basic emotions", *Cognition and Emotion*, n° 6, p. 169-200.
- EKMAN Paul and FRIESEN Wallace, 1969, "The repertoire of nonverbal behavior: categories, origine, usage and coding", *Semiotica*, n° 1, p. 49-98.
- EKMAN Paul and FRIESEN Wallace, 1984, « La mesure des mouvements faciaux », dans J. Cosnier et A. Brossard (éds), *La communication non verbale*, Delachaux et Niestlé, p. 112-124.
- EKMAN Paul and FRIESEN Wallace, 1986, "A new-pan cultural facial expression of emotion", *Motivation and Emotion*, n° 10, p. 159-168.
- EZQUERRO Milagros, 1990, « Sur le statut du texte didascalique », dans G. Luquet (éd.), *Actualités de la recherche en linguistique hispanique*, Pulim, p. 141-149.
- FIX Florence, 2007, « L'écriture didascalique chez Eugène O'Neill », dans F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (éds), *La Didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions universitaires de Dijon, p. 143-155.
- FIX Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (éds), 2007, *La Didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions universitaires de Dijon.

- FLAUX Nelly et ZARAGOZA Georges, 2002, « L'inversion du sujet dans les didascalies », *L'Information grammaticale*, n° 95, p. 31-37.
- FRIJDA Nico Henri, 1986, *The Emotions*, London and Cambridge (UK), Cambridge University Press.
- FROMILHAGUE Cztherine, 2007, « Les didascalies dans le théâtre de Ionesco : un espace de liberté auctoriale ? », dans F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui (éds), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis et Pessac, Sud Éditions et Presses universitaires de Bordeaux, p. 435-449.
- GALLÈPE Thierry, 1997, *Didascalies, les mots de la mise en scène*, L'Harmattan.
- GENETTE Gérard, 1972, *Figures III*, Seuil.
- GENETTE Gérard, 1987, *Seuil*, Seuil.
- GENETTE Gérard, 1991, « Les actes de fiction », dans *Fiction et diction*, Seuil, p. 41-63.
- GERBE Rose-Marie, 2007, « L'appareil formel des didascalies et ses effets prototypes », dans F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui (éds), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis et Bordeaux, Sud Éditions et Presses universitaires de Bordeaux, p. 465-478.
- GLOWINSKI Michal, 1977/1987, « Sur le roman à la première personne », *Poétique*, n° 72, p. 497-507.
- GOFFMAN Erving, 1981/1987, *Façons de parler*, Minuit.
- GOLOPENTIA Sanda et MARTINEZ-THOMAS Monique (éds), 1994, *Voir les didascalies, Ibéricas*, n° 3 (Université de Toulouse-Le-Mirail).
- GRÉSILLON Almuth, 1996, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », *Cahiers de praxématique*, n° 26, p. 71-93.
- GUÉRIN Jeanyves, 2007, « Ce soir on improvise ou Les didascalies dans *Le Soulier de satin* », dans F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui (éds), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis et Bordeaux, Sud Éditions et Presses universitaires de Bordeaux, p. 279-294.
- HASENOHR Geneviève, 1990, « Les manuscrits théâtraux », dans H.-J. Martinet et J. Vezin (éds.), *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, Editions du Cercle de la librairie et Promodis, p. 335-340.
- HUBERT DE PHALÈSE, 1998, *Beckett à la lettre*, Nizet.
- INGARDEN Roman, 1957/1971, « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique*, n° 8, p. 531-538.
- IONESCO Eugène, 1991/1996, *Notes et contre-notes*, Gallimard, Folio.
- ISSACHAROFF Michael, 1993, « Voix, autorité, didascalie », *Poétique*, n° 96, p. 463-474.
- JARRETY Michel, 2001, *Lexique des termes littéraires*, Le Livre de poche.
- JAUBERT Anna, 2007, « La diagonale du style. Étapes d'une appropriation de la langue », *Pratiques*, n° 135-136, p. 47-62.

- JOB André, 2007, « L'“autre scène” koltésienne : paratexte, didascalie et dé-centrement multiple de l'énonciation », dans F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui (éds), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis et Pessac, Sud Éditions et Presses universitaires de Bordeaux, p. 335-349.
- JOLLY Geneviève, 2001, « La didascalie chez Villiers de l'Isle-Adam », *Poétique*, n° 128, p. 447-462.
- JOLLY Geneviève, 2007, « Une partition didascalique plurielle : *Les Féliens m'aiment bien* d'Olivia Rosenthal », dans F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui et T. Salaaoui (éds), *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*, Tunis et Pessac, Sud Éditions et Presses universitaires de Bordeaux, p. 351-364.
- KENDON Adam, 1986, “Some reasons for studying gesture”, *Semiotica*, n° 62-1/2, p. 3-28.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1980, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1992, *Les interactions verbales*, tome I, Armand Colin.
- KILBRIDE Janet and YARCZOWER Matthew, 1980, “Recognition and imitation of facial expression: a cross-cultural comparison between Zambia and the United States”, *Journal of Cross-Cultural Psychology*, n° 11, p. 281-296.
- KRAZEM Mustapha, 2002, « Les marques grammaticales de la relation auteur / lecteur dans les didascalies », dans D. Lagorgette et M. Lignereux, *Actes du colloque Littérature et linguistique, Autour des travaux de Michèle Perret*, Université de Savoie, p. 397-413.
- LARTHOMAS Pierre, 1972, *Le Langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Armand Colin.
- LOCHERT Véronique, 2007, « Entre récit et régie : le portrait du personnage dans les didascalies de Bernard Shaw et de Luigi Pirandello », dans F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (éds), *La Didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions universitaires de Dijon, p. 157-170.
- MAINGUENEAU Dominique, 1990, « Duplicité du dialogue de théâtre », dans *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, p. 141-161.
- MANTCHEVA Dina, 2010, « Le drame symboliste au seuil du roman », dans A. Sivetidou et M. Litsardaki (éds), *Roman et théâtre : une rencontre intergénérique dans la littérature française, actes du colloque international de Thessalonique, juin 2008*, Garnier, p. 199-212.
- MARTINEZ THOMAS Monique, 1994, « Le didascale dans l'histoire du théâtre espagnol », dans S. Golopentia et M. Martinez-Thomas (éds). *Ibéricas*, n° 3, *Voir les didascalies*, p. 135-231.
- MARTINEZ THOMAS Monique, 2007, « Typologie fonctionnelle du didascale », dans F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, *La Didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions universitaires de Dijon, p. 35-46.

- MONTAGNER Hubert, 1978, *L'Enfant et la Communication, Comment des gestes, des attitudes, des vocalisations deviennent des messages*, Stock.
- MOUNSEF Donia, 2005, *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*, L'Harmattan.
- MOURATIDOU Eleni, 2007, « De l'indication scénique à l'acte dramatique. À propos des didascalies *narrées* d'une mise en scène d'*Anticlimax* de Werner Schwab », dans F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre, *La Didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions universitaires de Dijon, p. 75-86.
- MYSZKOROWSKA Maria, 2003, « Poétique et dramaturgie : les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau », *Pratiques*, n° 119-120, p. 35-66.
- PALM Stina, 2009, *Bernard-Marie Koltès, Vers une éthique de l'imagination*, L'Harmattan.
- PETITJEAN André, 1993, « Les rapports de "places" dans les relations maître / valet », *Le Français aujourd'hui*, n° 103, p. 77-85.
- PETITJEAN André, 2001, « Spatialité et textualité dramatique : l'exemple de *Quai ouest* », dans A. Petitjean (éd.), *Koltès : la question du lieu*, Cresef, Metz, p. 21-32.
- PETITJEAN André, 2007, « Corpus et genres, quelles interactions ? », dans O. Bertrand, M. Charolles, J. François et C. Schnedecker (éds), *Discours, diachronie, stylistique du français*, Peter Lang, p. 417-433.
- PETITJEAN André, 2010, « Genres littéraires et descriptions linguistiques », dans C. Hudelot et C. Jacquet-Pfau (éds), *Sciences du langage et demandes sociales, Actes du colloque 2007 de l'ASL*, Lambert-Lucas, p. 101-113.
- PETITJEAN André, 2010, « Pour une stylistique des œuvres dramatiques : l'exemple des didascalies », dans J. Wulf (éd.), *Stylistiques*, Presses universitaires de Rennes, p. 297-307.
- PHILIPPE Gilles, 2008, « Registres, appareils formels et patrons », dans L. Gaudin-Bordes et G. Salvan (éds), *Au cœur des textes*, n° 11, *Les Registres*, p. 27-37.
- RABATEL Alain, 2003, « Le problème du point de vue dans le texte de théâtre », *Pratiques*, n° 119-120, p. 7-33.
- RABATEL Alain et PETITJEAN André, 2007, « Questions de style », dans A. Rabatel et A. Petitjean (éds), *Pratiques*, n° 135-136, *Pratiques des styles*, p. 3-14.
- RASTIER François et PINCEMIN Bénédicte, 1999, « Des genres à l'intertexte », *Cahiers de praxématique*, n° 33, p. 45-58.
- SAPIR Edward, 1971, *Anthropologie*, Paris, Seuil.
- SCHAEFFER Jean-Marie, 1995, « Énonciation théâtrale », dans O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, p. 740-752.

- SEARLE John Rogers, 1982, « Le statut logique de la fiction », *Sens et expression*, Minuit, p. 101-119.
- THOMASSEAU Jean-Marie, 1984 a, « Pour une analyse du paratexte théâtral », *Littérature*, n° 53, p. 79-103.
- THOMASSEAU Jean-Marie, 1984 b, « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, n° 41, p. 99-121.
- UBERSFELD Anne, 1982, *Lire le théâtre I*, Éditions Sociales.
- UBERSFELD Anne, 1982, « Le discours théâtral », dans *Lire le théâtre I*, Armand Colin, p. 185-221.
- UBERSFELD Anne, 1998, « Didascalies », dans M. Corvin (éd.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse, p. 507.
- VISWANATHAN-DELORD Jacqueline, 1988, « Spectacles de l'esprit : Flaubert, Hardy, Joyce », *Poétique*, n° 75, p. 373-391.
- VODOZ Isabelle, 1986, « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », *DRLAV*, n° 34-35, p. 95-109.
- WELKE Dieter, 1986, « La semi-interpretativité dans les transcriptions en "analyse conversationnelle" et pragmatique linguistique : travaux américains et allemands », *DRLAV*, n° 34-35, p. 195-213.
- WOŁOWSKI Witold, 2007 a, « Sur quelques formes de l'écriture didascalique », dans F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (éds), *La Didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions universitaires de Dijon, p. 21-33.
- WOŁOWSKI Witold, 2007 b, « Didascalie et narrativisation du texte dramatique », dans *Du texte dramatique au texte narratif*, KUL, p. 255-285.
- ZARAGOZA Georges, 2007, « La didascalie poétique, l'exemple de Valle-Inclán et Lorca », dans F. Fix et F. Toudoire-Surlapierre (éds), *La didascalie dans le théâtre du XX<sup>e</sup> siècle*, Éditions universitaires de Dijon, p. 87-100.

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos .....	7
1. CARACTÉRISTIQUES GÉNÉRIQUES DES DIDASCALIES .....	11
2. STATUT DE L'ÉNONCIATEUR ET DES DESTINATAIRES DES DIDASCALIES .....	15
Pour une conception auctoriale de la prise en charge des didascalies .....	16
Pour une conception narratoriale de la prise en charge des didascalies .....	18
Conclusion .....	21
3. LES DIDASCALIES SPATIO-TEMPORELLES .....	23
Formes et fonctions des didascalies spatio-temporelles .....	25
La construction linguistique de la référence .....	30
4. LES DIDASCALIES GESTUELLES .....	35
Didascalies posturo-mimo-gestuelles et fonctionnement de la communication verbale .....	37
Fonctions des didascalies posturo-mimo-gestuelles .....	43
1. Structuration des dialogues .....	43
2. Expression des émotions .....	45
3. Description des personnages et manifestation de leurs relations .....	49
Conclusion .....	52
5. DU STYLE DIDASCALIQUE DE BERNARD-MARIE KOLTÈS .....	53
Didascalies : des stylèmes de littérature générique .....	54
Didascalies : des stylèmes de littérature singulière .....	62
La romanisation des didascalies .....	67

6. LE SYSTÈME DIDASCALIQUE DANS <i>EN ATTENDANT GODOT</i> DE SAMUEL BECKETT .....	71
Le paratexte .....	71
Les didascalies .....	74
1. Méta-énoncives .....	82
2. Méta-interactionnelles .....	87
3. Méta-situationnelles .....	94
4. Techniques .....	102
Conclusion .....	103
Conclusion générale .....	105
Références .....	109