



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi
The Journal of International Social Research
Cilt: 4 Sayı: 16 Volume: 4 Issue: 16
Kış 2011 Winter 2011

LE TEXTE DIDASCALIQUE AUX FRONTIERES DU REPRESENTABLE

Arzu KUNT*

Özet

Yirminci yüzyılın ikinci yarısını izleyen yıllardan itibaren, Çağdaş Fransız Tiyatrosu yazarları geleneksel tiyatro kurallarını köklü bir şekilde yıkmıştır. Bu çalışmada, içerik ve biçim açısından Fransız Tiyatrosuna bir çok yenilik getiren Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Marguerite Duras ve Bernard-Marie Koltès gibi yazarların oyunlarından hareketle *didaskalik* metinlerin işlevleri üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, didaskalik metinler aracılığıyla incelenen oyunlarda *sahnelenebilirlik* kavramı üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Çağdaş Fransız Tiyatrosu, Didaskalik Metin, Okur, Sahne.

Abstract

Starting from the second part of the XXth century, contemporary french theater playwrights are proposing texts based on new theatrical form. The aim of this study is to present and evaluate the function of didascalical texts of playwrights such as Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Marguerite Duras and Bernard-Marie Koltès. Through the presence of didascalical texts we will try to underline the potentiality of the question of representation in stage.

Key Words: Contemporary french theater, Didascalical text, Reader, Stage.

Depuis la seconde moitié du XXe siècle, la prolifération des didascalies dans le théâtre moderne s'accroît d'une manière remarquable. Le théâtre français n'échappe pas à cette tendance qui devient une composante esthétique majeure de nombreuses écritures dramatiques dont les enjeux dramaturgiques diffèrent.

Le texte dramatique constitué de deux couches textuelles, à savoir, le dialogue et la didascalie, a certes un caractère bien spécifique puisqu'elle est d'une part tournée à la lecture et d'autre part à la représentation. Cette spécificité du texte qui nécessite une approche particulière pose la problématique relative à l'opposition entre les textes à lire et les textes à jouer. Même si de nos jours, le texte de théâtre est au centre de la représentation surtout grâce à l'évolution des techniques scéniques, il arrive que nous sommes parfois en présence de formes didascaliques présentant une telle complexité qu'il est difficile de les représenter sur scène voire irréprésentable par cela même.

Avant d'aborder les didascalies comme "texte à lire", il convient de préciser quelques définitions de ce terme. Selon le *Dictionnaire du théâtre*, la didascalie renvoie dans le théâtre grec aux "instructions données par l'auteur à ses acteurs pour interpréter le texte dramatique." (Pavis, 2009:92) Dans *Le spectacle du discours*, Michael Issacharoff étudie les didascalies d'après leurs particularités; il distingue le "hors-texte didascalique" constitué des notes, observations, commentaires et préfaces de l'auteur; les didascalies "autonomes" "libérées des contraintes référentielles du dialogue destinées uniquement à la lecture et n'ayant aucune contribution à la mise en scène; les didascalies "techniques" destinées uniquement au metteur en scène et enfin les didascalies "normales" rédigées tant pour le lecteur que le metteur en scène. (Issacharoff, 1985:32) Michel Pruner, lui, en introduisant des classements définit les "didascalies initiales, fonctionnelles, expressives et textuelles" (Pruner, 1998: 16-20).

* Doç.Dr., İstanbul Üniversitesi, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Öğretim Üyesi

Dans ce contexte, nous porterons notre attention sur le concept de didascalies “autonomes” définies par Issacharoff et au détriment d’une étude exhaustive, nous consacrerons spécifiquement nos développements sur les divers exemples de l’écriture didascalique faite essentiellement pour être lue dans la production dramatique des représentants du théâtre français du XXe siècle.

Didascalie Autonome

A lire la “didascalie initiale” de *La Cantatrice chauve* de Ionesco, on note d’emblée qu’elle transgresse les conventions dramaturgiques du théâtre traditionnel puisqu’elle nous reflète déjà, le côté insolite de la pièce:

Scène I

Intérieur bourgeois, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais, près d’un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un fauteuil anglais, M^{me} Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.(p.11)

Dès le début de la pièce, Ionesco montre résolument les nouveaux principes dramaturgiques de son théâtre dans lequel l’impression d’étrangeté est partout présente. On peut donc parler de style ou mieux dire d’un style d’auteur à propos de cette didascalie qui, avec la répétition de l’adjectif qualificatif *anglais* prouve cette marque stylistique. Il s’agit de traduire le conformisme de la petite bourgeoisie miné par la routine et les stéréotypes dans un “intérieur bourgeois” anglais. Marqueur d’ironie par excellence, cet adjectif ne semble pas contribuer à une éventuelle mise en scène étant donné qu’elle oscille entre le représentable et l’irreprésentable. Encore faudrait-il préciser que les objets cités en vue de mettre en place le décor, tels que “fauteuil”, “pantoufles”, “pipe” sont bien évidemment représentable mais cette didascalie demeure toujours problématique car l’adjectif “anglais” qui n’est pas physiquement représentable est uniquement au profit du lecteur ou mieux dire limité à la lecture. A travers ce procédé, Ionesco semble prévenir le lecteur qu’il s’agit dans cette “anti-pièce” de montrer l’expression de l’absurdité et l’incohérence de la vie humaine.

Dans *Oh les beaux jours* de Beckett aussi nous pouvons voir ce même procédé : “A sa droite et derrière elle, allongé par terre, endormi, caché par le melon, Willie”(p.12) ou bien “Willie invisible se met à ramper vers son trou, côté jardin.” (p.90) Notons que ces didascalies précisent des détails qui passent pour irreprésentables car le spectateur ne pourra jamais voir par exemple une personne “invisible”. Ces exemples tirés des pièces situées dans la lignée du théâtre de l’absurde révèlent le caractère “autonome” des didascalies qui sont aux frontières du représentable.

Ionesco et Beckett, représentants du théâtre de l’absurde, tout en revendiquant des procédés modernes imposent de nouvelles structures théâtrales en portant sur scène une nouvelle vision du monde; aussi faudrait-il ajouter que la didascalie constitue une caractéristique fondamentale du théâtre de l’absurde.

Narrativisation de la didascalie

Notons que dans la production dramatique du XXe siècle, certains auteurs tendent à intégrer dans leurs textes d’autres formes génériques tout comme la narrativisation de la didascalie. A cet égard, Anne Ubersfeld indique que “(...) la didascalie est un soutien permettant au lecteur de construire imaginativement soit une scène, soit un lieu du monde, soit les deux à la fois”. (Ubersfeld, 2001 :507)

Quant à Koltès, considéré comme l’un des plus grands dramaturges du théâtre français contemporain, nous observons que l’écriture didascalique est très souvent au coeur de ses premières pièces. Koltès diminuera surtout dans ses pièces tardives, le nombre des didascalies pour enfin les supprimer totalement comme dans *La solitude des champs de coton* et *La nuit juste avant les forêts*.

On voit dans la production dramatique koltésienne une tentation du romanesque à travers des didascalies qui fonctionnent et qui empruntent certains des procédés du roman; d’ailleurs Koltès précise à ce sujet qu’un “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”. (Koltès, 1999: 104)

Aussi n'est-il pas étonnant de trouver dans ses pièces des textes didascaliques correspondant à la posture narrative des romanciers accomplissant bel et bien, les fonctions que G.Genette attribue au *narrateur du roman*. Dans *Combat de nègre et de chiens*, on trouve la didascalie qui véhicule des informations quasiment irréprésentable et tend à devenir une narration par excellence

Le vent soulève une poussière rouge; Léone voit quelqu'un sous le bougain-villée. Dans des chuchotements et des souffles, dans des 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 de sable, la porte au pied de l'arbre.

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

Léone s'est redressée. Contre une pierre, elle brise la bouteille de whisky et rapidement, sans un cri, en regardant l'ombre où a disparu Alboury, avec un éclat de verre, elle grave sur ses joues, profondément, les marques scarifiées, semblables au signe tribal sur le visage d'Alboury.(p.41;p.60;p.95)

Tout un réseau d'images et de sons qui invitent uniquement le lecteur à "construire imaginativement" cette scène. Toujours dans cette même optique, un autre exemple de *Combat de nègre et de chiens* qui renvoie à l'inclusion des didascalies narratives:

Une première gerbe lumineuse explose silencieusement et brièvement sur le ciel au-dessus des bougain-villées.

Eclat bleu d'un canon de fusil. Bruit mat d'une course, pieds-nus, sur la Pierre. Râle de chien. Lueurs de lampe-torche. Petit air sifflé. Bruit d'un fusil qu'on arme. Souffle frais du vent. L'horizon se couvre d'un immense soleil de couleurs qui retombe avec un bruit doux, étouffé, en flammèches sur la cité (...) (p.106)

Ici, il semble n'y avoir pas de moyen à matérialiser ces référents visuels, auditifs qui deviennent pour la plupart un texte "autonome, n'ayant aucune contribution à la mise en scène". Tel est le cas de *Quai Ouest* où la didascalie consiste en une narration prise en charge par une instance narratrice:

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 en 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 Charles qui en retint les dernières consonances probablement anglaises ou, peut-être arabes, dont il baptisa provisoirement l'animal. Puis, car il était d'excellente humeur, il le prit par le bras, l'entraîna dans le hangar, lui décou-

vrit un coin où l'étranger fut à l'abri de la neige. Il y disposa quelques cartons pour lui tenir chaud, et, après l'avoir vu s'y terrer, dégageant une intense fumée de tout le corps, Charles s'éloigna en sifflotant et rentra chez lui. (p.9)

Par ailleurs, Marguerite Duras dans *Savannah Bay* propose l'impossible même quant à ses didascalies; à l'instar de Koltès, Duras semble privilégier davantage le lecteur pour que ce dernier puisse faire une représentation imaginaire: "*La Jeune Femme s'allonge aux pieds de Madeleine, elle ferme les yeux. Il s'agit d'un rituel coutumier à elles deux qui a trait à un événement essentiel de leur vie passée. Cet événement, Madeleine l'aurait connu. La Jeune Femme, non. Il est probable que la naissance de la Jeune Femme coïncide de façon tragique avec cet événement, mais nous ne pouvons pas l'affirmer.*"(p.16). Il s'agit donc d'une sorte d'annonce destinée pour orienter le lecteur car nul doute qu'il serait impossible de reproduire scéniquement certains détails fournis par cette didascalie autonome prise en charge par un narrateur. Dans *Agatha*, Duras va encore plus loin et va jusqu'à même préciser dans la didascalie que cette dernière est "non représentable": "*Ils restent les yeux fermés. Toujours la douceur, la voix fêlée, brisée d'un émoi insoutenable, non jouable, non représentable.*"(p.20). Ainsi, Duras propose des instructions "non jouable" qui ne se situent même pas aux frontières du représentable; en fait, ce sont des indications irréalisables au profit du lecteur et non du spectateur.

L'omniprésence de divers types de didascalies qui brouillent les pistes, donne en effet une coloration particulière surtout aux textes dramatiques de la seconde moitié du XXe siècle. Tout en bouleversant les conventions génériques, en cultivant la confusion, Ionesco, Beckett, Duras et Koltès libèrent en quelque sorte l'écriture didascalique de ses fonctions traditionnelles visant la représentation. Or, envisager les pièces de ces auteurs en tant que "théâtre irréprésentable" serait une démarche erronée puisqu'elles existent bel et bien sur les scènes. Situés aux frontières du représentable voire aux limites des possibilités offertes par le théâtre, l'enjeu de ces textes dramatiques est de créer une autre théâtralité en vue de rappeler au lecteur sa suprématie.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT, S. (1974). *Oh les beaux jours*, Paris, Ed. de Minuit.
- DURAS, M.(1981). *Agatha*, Paris, Ed.de Minuit.
- DURAS, M.(1983). *Savannah Bay*, Paris, Ed.de Minuit.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*, Paris, Seuil.
- IONESCO, E. (1954). *La cantatrice chauve*, Paris, Gallimard.
- ISACHAROFF, M. (1985). *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti.
- KOLTÈS, B-M, (1989). *Combat de nègre et de chiens*, Paris, Ed.de Minuit.
- KOLTÈS, B-M, (1999). *Une part de ma vie*, Paris, Ed.de Minuit.
- KOLTÈS, B-M, (2001). *Quai ouest*, Paris, Ed.de Minuit.
- PAVIS, P. (2009). *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A.Colin.
- PRUNER, M. (1998). *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Dunod,
- UBERSELD, A. (2001). in Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Larousse, tome I, Paris.