

Mihaela Chapelan
Université Spiru Haret
Bucarest, Roumanie



Résumé : *Lorsqu'on parle de « vraie naissance de la didascalie » on annonce implicitement l'adoption d'une perspective historique sur ce type spécial de texte dramatique, qu'Aristote désignait sous le nom général de choregia et rejetait hors du domaine de la poétique. Venant remplacer les didascalies internes du théâtre antique, les didascalies externes (selon certains théoriciens les seules qu'on peut classer sous cette appellation) ont pris de l'importance dans le cadre de l'économie globale du texte dramatique et leur usage s'est généralisé au XVIII^e siècle. Notre article se propose de mettre en valeur le rôle du « drame bourgeois » dans le développement de ce type de texte qui remet en question la spécificité générique du théâtre. Désormais la représentation théâtrale va commencer à se concevoir non seulement comme un acte réalisé par la parole, mais aussi comme une expérience du visible. De même, nous allons tenter de fixer les repères du débat théorique qui a eu lieu à cette époque autour de l'émergence de cette nouvelle dimension du texte dramatique.*

Mots-clés : *didascalie - typologie - statut pragmatique - fonctions - « drame bourgeois ».*

Abstract: *A title like "The real birth of the stage directions" implicitly announces the adoption of a historical perspective on this particular kind of dramatic text, which Aristotle described under the general name of "choregia" and got it outside of the poetics. Replacing the internal stage directions of the ancient theatre, the external stage directions (according to some literary theorists' beliefs, the only ones which can be classified under this name) have taken on greater importance in the global economy of the dramatic text and their use become widespread only in the 18th century. The article aims to highlight the role of "bourgeois drama" in developing this type of text that calls into question the generic specificity of the theatre. In the 18th century the theatrical representation will begin to be conceived not only as an act done by word, but as an experience of sight. The article fixes some parts of the theoretical debate which was held in France of the 18th century regarding the appearance of this new dimension of the dramatic text.*

Keywords: *stage directions - typology - pragmatic statute - functions - "bourgeois drama".*

المخلص: عندما نتحدث عن "الولادة الحقيقية للتوجهات المسرحية" يعني ذلك ضمنا اعتماد منظور تاريخي على هذا النوع الخاص من النص الدرامي، ذلك الذي أطلق عليه أرسطو اسم choregia وألفاه خارج ميدان الشعرية. اخدت التوجهات المسرحية الحديثة مكان التوجهات المسرحية الداخلية للمسرح القديم يستعاض عن الاتجاهات المقلبة مرحلة الداخلي للمسرح القديمة (وفقا لبعض المنظرين الوحيدة التي يمكن تصنيفها تحت هذا الاسم) قد اكتسبت أهمية في سياق الإقتصاد العام للنصوص الدرامية واستخدامها وعلى نطاق واسع في القرن الثامن عشر. يهدف مقالنا لتسليط الضوء على دور الدراما "البرجوازية" في تطوير هذا النوع من النص الذي يسائل خصوصية للمسرح كنوع أدبي. أصبح ينظر للمسرح على انه ليس فقط فعل يقام به عبر الكلام، ولكن أيضا باعتباره تجربة مرئية. وسوف نحاول تحديد معالم المناقشة النظرية التي وقعت في ذلك الوقت حول ظهور هذا البعد الجديد من نص الدرامي.

الكلمات المفتاحية: الإخراج المسرحي، الجنس الأدبي، الوظائف، "الدراما البرجوازية".

Les didascalies, appelées plus couramment indications scéniques, constituent un objet littéraire aux frontières mouvantes, qui reste à plus d'un titre paradoxal. Aristote les désignait sous le nom général de *choregia* et les rejetait hors du domaine de la poétique. Longtemps négligées, les didascalies ont commencé à susciter l'intérêt des critiques depuis les années '80. Jean Marie Tomasseau, Michael Issacharoff, Isabelle Vodoz, Thierry Gallèpe, Anne Ubersfeld, ne sont que quelques-uns de ceux qui ont consacré leurs travaux à l'approfondissement de la théorie concernant le statut de ce type de texte « en marge », considéré par certains comme relevant plutôt du paratexte, mais qui a des incidences non seulement sur la représentation mais aussi sur la lecture.

Divers types d'approche se dégagent de ces analyses : narrative, énonciative, pragmatique, sémiotique etc., insistant chacune à sa façon sur la difficulté de saisir le statut de cette frange textuelle qui, chaque fois qu'on essaie de la définir d'une manière rigoureuse, semble se dérober et se situer dans un entre-deux dynamique. Ainsi, l'un des domaines fondamentaux pour déterminer le statut des didascalies est celui de leur situation par rapport à la construction de la diégèse, à l'univers fictionnel construit par le texte de la pièce. En examinant les didascalies de ce point de vue, on pourrait considérer qu'elles sont « extra-diégétiques », car elles ne se rapportent pas directement au monde fictionnel, mais à la construction de la représentation scénique. Cette catégorie très répandue de didascalies a une incidence sur la construction du décor, semblant être destinées expressément au metteur en scène et se situant en dehors de l'univers fictionnel:

Un balcon à deux fenêtres d'où l'on voit la place d'une petite ville, sur laquelle donne aussi une porte fermée. La philharmonique répète dans un hall du voisinage pendant toute la durée de l'acte. (Jean Giraudoux, Intermezzo : 135, Acte III)

D'autres didascalies apportent de l'information sur le contenu de la pièce et on peut les considérer intra-diégétiques, comme par exemple:

*L'homme à l'étui à violoncelle (désespéré, presque en pleurant, s'assoit sur le corps) :
Je ne sais pas, il me rend fou. (Matei Visniec, La femme comme champ de bataille :
37, Scène 10)*

Mais il existe aussi des exemples où la frontière entre les deux types n'est pas très ferme et certaines didascalies peuvent être mixtes, contenant en même temps des éléments intra-diégétiques et extra-diégétiques :

DE GUICHE (*Il se retourne - Tableau. Derrière les laquais, Roxane et Christian se tiennent par la main. Le capucin les suit en souriant. Ragueneau élève aussi un flambeau. La duègne ferme la marche, ahurie, en petit saut de lit*) : Ciel ! (Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* : 137, Acte III)

Dans cet exemple où la majeure partie des éléments didascaliques sont intra-diégétiques, indiquant les actions des personnages, un mot comme « *Tableau* » insère tout d'un coup la perspective extra-diégétique, car il est évident qu'une telle formule instaure une communication avec le metteur en scène. Elle s'adresse à ce dernier et lui donne une suggestion concernant la mise en scène sans apporter véritablement d'information supplémentaire sur le monde fictionnel.

La perspective énonciative apporte elle aussi des éclaircissements importants concernant le statut des didascalies, prenant en considération un autre type d'opposition, celle entre *parole auctoriale* et *parole figurale*. Entre les didascalies et le texte proprement dit d'une pièce existent sans doute des différences notables en ce qui concerne la prise en charge énonciative : tandis que les didascalies sont censées représenter la *voix auctoriale*, les dialogues représentent la *parole figurale*, c'est-à-dire la voix des personnages. Mais là-aussi les choses ne sont pas très simples, car à part les didascalies externes qui représentent la voix auctoriale, les théoriciens ont proposé d'ajouter au texte didascalique une nouvelle catégorie, celle des didascalies internes. Ainsi, on remarque le fait que les indications données au metteur en scène peuvent figurer aussi à l'intérieur du texte dialogué. Dans une réplique comme celle tirée du *Tartuffe* de Molière : « Vous toussiez fort, madame... Vous plaît-il un morceau de ce jus de réglisse ? », Anne Ubersfeld, l'un des théoriciens qui ont le plus milité pour l'adoption de ce nouveau type de didascalie, soulignait le fait que le discours parlé coïncide avec le discours scénique (gestes des personnages, objets scéniques dont la présence est souvent mise en évidence par l'utilisation de déictiques, surtout spatiaux : « ce jus »). La didascalie interne fragilise l'étanchéité qui semblait bien établie entre le texte didascalique (qui n'était destiné qu'au metteur en scène ou au lecteur) et le texte « à dire », le seul auquel les spectateurs ont accès.

La perspective pragmatique, quant à elle, a mis en relief le caractère essentiellement injonctif des didascalies. La même Anne Ubersfeld affirmait : « Si dans une didascalie nous rencontrons le syntagme *une chaise*, il est impossible de le transformer en « il y a une chaise ». La seule transformation qui puisse rendre compte du fonctionnement d'un texte didascalique, c'est : *mettez une chaise* (sur la scène, sur l'aire de jeu) » (Anne Ubersfeld, 1991 : 223)

Malgré la pertinence d'une telle remarque, il existe pourtant des textes didascaliques d'une plus large étendue, présentant également des énoncés averbaux, qui formellement ne présentent aucune marque d'injonction et relèvent plutôt de la séquence descriptive. Dans l'exemple suivant, on constate

que les énoncés prennent toute leur valeur descriptive par le biais du présupposé d'existence qu'ils véhiculent, en posant sur la scène de l'énonciation les objets qu'ils dénotent et le metteur en scène procédera à la construction du décor par une sorte d'imitation au second degré :

« *La salle de l'Hôtel de Bourgogne, en 1640. Sorte de hangar de jeu de paume aménagé et embelli pour des représentations.*

La salle est un carré long ; on la voit en biais, de sorte qu'un de ses côtés forme le fond qui part du premier plan, à droite, et va au dernier plan, à gauche, faire angle avec la scène, qu'on aperçoit en pan coupé.

Cette scène est encombrée, des deux côtés, le long des coulisses, par des banquettes. Le rideau est formé par deux tapisseries qui peuvent s'écarter. Au-dessus du manteau d'Arlequin, les armes royales. On descend de l'estrade dans la salle par de larges manches. De chaque côté de ces marches, la place des violons. Rampe de chandelles. Deux rangs superposés de galeries latérales : le rang supérieur est divisé en loges. Pas de sièges au parterre ; au fond de ce parterre, c'est-à-dire à droite, premier plan, quelques bancs format gradins et, sous un escalier qui monte vers des places supérieures, et dont on ne voit que le départ, une sorte de buffet orné de petits lustres, de vases fleuris, de verres de cristal, d'assiettes de gâteaux, de flacons etc. »

(Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac* : 3, Premier acte)

Dans d'autres exemples, les marques illocutoires sont plus évidentes (verbes au futur à valeur injonctive : *Le rôle sera tenu par un acteur qui montera sur des patins d'environ 0,50 m de hauteur* (J. Genet, *Le Balcon*). Comme on peut donc bien le constater, le statut illocutoire des didascalies se situent lui aussi dans un champ de tensions dynamiques entre deux pôles divergents.

Toutes ces approches mentionnées sont essentiellement descriptives, analytiques. Mais malgré leur intérêt certain, elles ne réussissent pas à réellement rendre compte de la spécificité de la didascalie si elles n'intègrent pas également l'approche historique, celle qui regarde en diachronie et qui seule peut permettre de saisir et de rendre intelligibles les métamorphoses parfois étonnantes de cette couche textuelle qui a été des plus soumises aux pressions esthétiques qui ont pesé sur l'écriture dramatique à certaines époques. En proposant de parler de la « vraie naissance de la didascalie », nous nous situons d'emblée dans une perspective historique, prenant en compte l'évolution de la didascalie, car l'adjectif « vraie » ajouté devant le nom « naissance » implique nécessairement la présupposition d'une existence antérieure minimale du dispositif didascalique. En effet, malgré la mise au ban aristotélien, dans les textes dramatiques de l'Antiquité on peut trouver des exemples *suis-generis* de didascalies, même si l'on ne peut pas parler d'un énoncé didascalique autonome, tel que nous le connaissons aujourd'hui. Ainsi, dans les tragédies d'Eschyle ou de Sophocle, il n'existe pratiquement pas de didascalies externes, d'autres phénomènes textuels assurant une partie des fonctions dévolues aux indications scéniques (annonces des personnages, indications kinésiques et proxémiques), comme par exemple les commentaires du chœur ou les variations métriques qui, faisant office de didascalies internes, annoncent les entrées ou les sorties des personnages).

Venant remplacer les didascalies internes du théâtre antique, les didascalies externes (selon certains théoriciens les seules qu'on puisse classer sous cette appellation) ont pris une certaine importance dans le cadre de l'économie globale du texte dramatique au XVII^e siècle, mais leur usage ne s'est généralisé qu'au XVIII^e siècle, qui est en France le siècle de la vraie naissance de la didascalie. Un rôle essentiel dans cette métamorphose évolutive de l'énoncé didascalique revient au « drame bourgeois », espèce dramatique nouvelle, créée, en la pratique et en la théorie, par Denis Diderot.

Avec *Le Fils naturel*, suivi par les trois *Entretiens sur le Fils naturel* (manifeste théorique de cette nouvelle espèce dramatique), et *Le père de famille*, suivi par un autre écrit théorique composé et publié simultanément en 1759, *De la poésie dramatique*, Diderot crée non seulement une nouvelle espèce dramatique, mais lance aussi une réflexion esthétique qui portera pleinement ses fruits seulement deux siècles plus tard, mais qui ne restera pas sans échos dans son époque non plus : la spécificité générique du théâtre n'est plus recherchée uniquement du côté de l'acte de parole, mais aussi dans une expérience de la représentation conçue comme expérience du visible. Sa puissance virtuelle ne s'inscrit plus seulement dans les répliques et les sentiments véhiculés par celles-ci, mais dans ce que Diderot appelle un « tableau » et qu'il définit comme « une disposition des personnages si naturelle et si vraie que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile ».

Le tableau diderotien ne représente pas seulement une nouvelle conception de la représentation, mais aussi une nouvelle conception de l'écriture dramatique. À côté d'autres caractéristiques qui n'entrent pas dans notre propos, l'écriture du drame ouvre les portes à une véritable prolifération du texte didascalique, ce qui, aux yeux de certains contemporains, semble être un péché capital par rapport à l'esthétique théâtrale du *grand XVII^e siècle*, vue encore comme un repère indépassable. Parmi les grands théoriciens du théâtre au XVII^e siècle, il faut pourtant remarquer d'Aubignac et ses efforts pour intégrer dans ses écrits une analyse du théâtre en tant que « pratique ». Ainsi, il signalait parmi les premiers la nécessité que les auteurs dirigent les acteurs. Cela pouvait se faire par l'habitude qu'avaient les auteurs de participer aux répétitions, ou parfois, comme ce fut le cas de Molière, par le fait qu'ils cumulaient la qualité d'auteur avec celle de metteur en scène ou d'acteur. Des problèmes apparaissaient pourtant lorsque des troupes de province voulaient jouer ces textes et ne pouvaient bénéficier de la présence et des indications de l'auteur.

Malgré ce problème sur lequel d'Aubignac insiste, il n'autorise pas pour autant les didascalies explicites, externes, car elles contrevenaient à la doctrine classique qui prônait la pureté des genres. Or les didascalies, donnant voix à l'auteur, introduisent des éléments épiques dans le texte dramatique. Seules les didascalies internes peuvent apporter une solution au problème. Même si les auteurs classiques n'ont pas suivi à la lettre ces recommandations, en faisant recours parfois à des didascalies externes, il faut souligner le fait que celles-ci étaient très sobres. On peut donc comprendre la réaction très vive des esprits conservateurs du XVIII^e siècle, lorsque Diderot s'est adonné à ce qui devait sembler à l'époque une vraie orgie didascalique. Palissot, l'ennemi atitré des

philosophes en général et de Diderot plus particulièrement, raille sans retenue cette pratique :

« M. Diderot, en indiquant à chaque page le jeu de pantomime de ses acteurs, et tous les endroits où les personnages doivent pleurer, frémir, ou pousser l'accent inarticulé du désespoir, pense-t-il avoir rempli son objet par des indications frivoles ? En serait-il besoin si l'objet était rempli ? Tout comédien, tout lecteur ne serait-il pas ému, sans qu'on l'avertît qu'il doit l'être ? N'est-ce pas ressembler à ce peintre dont parle Sancho, qui croyait avoir peint un coq, lorsque sous une figure de fantaisie il avait écrit, c'est un coq ? » (Palissot : 251)

Au-delà de l'aspect anecdotique, on décèle dans ces ironies de Palissot un double aspect: d'un côté une incompréhension évidente pour la nouveauté de l'esthétique diderotienne, toujours en avance sur son siècle, et de l'autre une certaine capacité à saisir avec assez de pertinence les aspects sur lesquelles celle-là portait. Il est vrai que Diderot accumule les didascalies au point de faire concurrence aux dialogues et, qui plus est, leur accordent des fonctions qu'on n'avait jamais rencontrées avant. Dans ses indications scéniques fait irruption une multitude d'objets, dont une bonne partie ne sert pas directement au jeu dramatique, ayant seulement la valeur d'une suggestion visuelle qui vise à créer une atmosphère, un « tableau » qui agisse d'entrée de jeu sur l'imagination du spectateur:

« La scène est dans un salon. On y voit un clavecin, des chaises, des tables de jeu ; sur une de ces tables, un tric trac ; sur une autre, quelques brochures ; d'un côté, un métier à tapisserie, etc. Dans un fond, un canapé, etc. Dorval, seul. Il est en habit de campagne, en cheveux négligés ; assis dans un fauteuil, à côté d'une table sur laquelle il y a des candélabres » (Denis Diderot, *Le Fils naturel*, Acte I, p.5)

L'abondance de ce genre de didascalies est explicable si l'on se rappelle l'importance qu'accordait Diderot au concept de « tableau ». Dans le premier *Entretien sur le Fils naturel*, Diderot établit une distinction très nette entre deux techniques théâtrales : le « coup de théâtre » et le « tableau », en marquant sans hésitation sa préférence pour ce dernier : « Un incident imprévu qui se passe en action et qui change subitement l'état des personnages est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau. » (p.1136) « L'un est presque un enfantillage ; l'autre est un trait de génie » (p. 1139)

Mais dans ses didascalies, Diderot ne s'adresse pas seulement au décorateur et aux lecteurs mais aussi, et peut-être surtout, aux comédiens. Les didascalies d'expression sont très nombreuses chez Diderot, car il veut changer non seulement l'écriture dramatique mais aussi la représentation. Et le jeu des comédiens est un élément essentiel de cette représentation. Là aussi, les conceptions de Diderot transcendent son siècle. Il voulait que les comédiens sortent complètement des conventions et des bienséances de l'époque classique, qu'ils inaugurent un style nouveau, plus « naturel », qui sache allier la lucidité avec le pouvoir dérégulateur des passions.

À l'encontre de toutes les écoles dramatiques qui, avant ou après le XVIII^e siècle, recommandaient aux acteurs comme règle d'or de la réussite de leur jeu de s'identifier aux personnages interprétés, Diderot a le mérite d'élaborer, dans le *Paradoxe sur le comédien* une doctrine du jeu lucide, qui n'a rien à voir avec l'identification au personnage. Tout au contraire, il demande aux acteurs de se distancier des personnages, car « les larmes de l'acteur ne viennent pas du cœur, mais du cerveau ».

Les pièces de théâtre écrites par Diderot n'ont pas eu beaucoup de succès et ne sont certainement pas des chefs d'œuvres de la dramaturgie, mais leur portée réside ailleurs, dans les changements opérés au niveau de la conception sur l'écriture dramatique. Ainsi, Diderot ouvre la voie à l'extraordinaire expansion que va connaître le discours didascalique depuis le XVIII^e siècle jusqu'à la contemporanéité, infiltrant pour la première fois dans l'histoire du genre dramatique des éléments transgénériques qui deviendront monnaie courante au XX^e siècle.

En relation avec son plaidoyer pour la lucidité du jeu de l'acteur, une autre dimension des plus importantes de la théorie de Diderot est d'avoir visé à décentrer, à déporter la pensée esthétique de sa tradition logocentrique : « Nous parlons trop dans nos drames » - affirme-t-il dans le second Entretien. C'était une affirmation qui tranchait avec l'obéissance envers l'esthétique du siècle du classicisme, qui tranchait même avec l'esthétique de la plupart de ses contemporains, mais qui rejoignait les préoccupations d'autres esthéticiens, parfois provenant d'autres domaines artistiques, pour l'expression de passions humaines par d'autres moyens que ceux langagiers.

Le maître de ballet Noverre, que Diderot cite dans *Le Neveu de Rameau*, sera influencé par la théorie dramatique de Diderot, notamment par ses réflexions sur la pantomime, lorsqu'il renouvellera la technique chorégraphique et écrira ses *Lettres sur la danse* (1760) pour rendre compte de sa réforme. Introduire la pantomime sur la scène est donc une idée qui relie Noverre à Diderot, dans cette tentative commune de maximisation de l'attrait visuel de l'ensemble. Et lorsqu'on dit « attrait visuel » on ne veut pas dire effet purement ornemental, car on sait bien que le but de la réforme de Noverre était justement de remplacer la « danse ornementale », rigoureusement codifiée, par une danse d'expression ou, comme l'appelait Cahusac dans son traité *La Danse ancienne et moderne*, « un ballet d'action », capable de suggérer « les actions des hommes, leurs passions et leurs mœurs ». À la suite de Diderot, Noverre va accorder lui aussi beaucoup d'attention au « tableau » sur la scène. Ainsi recommandera-t-il aux maîtres de ballet d'étudier les toiles des grands peintres et d'acquérir leurs compétences : savoir mêler les couleurs pour créer le contraste, grouper les personnages, les vêtir de façons variées et leur donner caractère et expression.

L'enjeu majeur de Diderot: faire place au corps, sur scène et dans la salle, et lui donner toute sa liberté d'expression, sera en fait repris par Antonin Artaud, deux siècles plus tard. Avec, en plus, une excessivité étrangère au philosophe des Lumières, une excessivité qui côtoie la cruauté et aboutit non seulement au décentrement mais à la démolition presque totale du Logos. Ce qui n'était

certainement pas le but de Diderot, car il envisageait *le corps* et *la parole* dans une relation non pas d'exclusion, mais de complémentarité.

Bibliographie

- Bouvard, M. 1998. *La pragmatique, Outils pour l'analyse littéraire*. Paris : Armand-Colin.
- Diderot, D. 1980. *Le Fils naturel, Œuvres complètes*, X. Paris : Hermann,
- Diderot, D. 1980. *Paradoxe sur le comédien, Œuvres complètes*, XX. Paris : Hermann.
- Jeandillou, J.F. 2006. *L'analyse textuelle*. Paris : Armand-Colin.
- Palissot de Montenois, C. [1757] 2000. *Petites lettres sur les grands philosophes*, rééd. dans *Le Fils naturel et les Entretiens sur Le Fils naturel*, Oxford, Voltaire Fondation.
- Ubersfeld, A. 1991. « Didascalies ». in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas.