

ANALYSE POÉTIQUE DES COMPOSANTES TEXTUELLES DE L'ŒUVRE THÉÂTRALE DE RODOLFO USIGLI ET DE XAVIER VILLAURRUTIA

Adama ZAMPALIGRE

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

adamazampaligre44@gmail.com

Résumé : L'analyse des textes théâtraux est un exercice auquel les étudiants et les enseignants des niveaux préparatoires au grade de la licence sont régulièrement soumis. Cet article donne un aspect général de ce que peut être les constituants d'un texte sorti d'une œuvre de théâtre tout en s'efforçant à définir le rôle de chacun d'entre eux. De cette manière, cet article se présente comme un répertoire d'informations pour l'enseignant et pour l'étudiant qui s'intéresse aux études littéraires dans les universités.

Mots clés : texte théâtral, analyse poétique, didascalie, monologue

Abstract : The analysis of theatrical texts is an exercise to which students and teachers of the preparatory levels for the degree of the license are regularly subjected. This article gives a general aspect of what can be the constituents of a text coming out of a work of the theater while attempting to define the role of each of them. In this way, this article is presented as a repository of information for the teacher and the student interested in literary studies in universities.

Keywords : theatrical text, poetic analysis, didascalie, monologue

Introduction

Les universités ivoiriennes, à travers les nombreuses facultés des arts et langues, s'efforcent à mettre en valeur les œuvres de littératures qui sont-elles mêmes réparties en plusieurs genres et sous-genres. Il s'agit de la poésie, du roman et du théâtre. Chaque genre se propose de fonctionner à partir d'un modèle précis de texte à partir duquel la simple observation nous permet de faire un travail d'identification et de catégorisation.

Pour les deux premiers genres que nous avons mentionnés, nous avons, depuis notre entrée à l'université, constaté un réel engouement de la

communauté scientifique tant au niveau des cours qu'au niveau des publications scientifiques. Cependant, le théâtre reste un parent pauvre dans la recherche scientifique, au niveau des filières littéraires, au sein des universités ivoiriennes.

Cette carence en étude théâtrale dans les universités ivoiriennes peut se justifier par un facteur social puisque les ouvrages théâtraux intéressent peu les jeunes chercheurs et quand bien même il y a des dramaturges de renom sur le continent, les œuvres théâtrales ne sont pas facilement accessibles comme c'est le cas pour les romans et les recueils de poésie. De ce fait, le théâtre en dépit de son caractère littéraire, partage plusieurs similitudes avec d'autres arts comme la musique et le cinéma qui arrivent à s'imposer grâce à l'Internet à travers les médias sociaux.

De même, un faible taux d'intérêts pour le théâtre dans des universités ivoiriennes se justifierait par l'ignorance des connaissances scientifiques sur ce genre de la littérature. En plus de cela, l'analyse littéraire d'une œuvre théâtrale se heurte à des difficultés d'ordre scientifiques en ce sens que les dramaturges créent pour la mise en scène et pour la lecture. C'est justement dans cette veine que s'inscrit une série de recherches sur le théâtre afin de contribuer à rehausser l'intérêt vers le genre théâtral.

Le présent article fait une analyse poétique des constituants textuels d'un texte théâtral classique. Il cherche à répondre aux questions suivantes : qu'est-ce qu'un texte théâtral ? quels sont ses constituants de base ? et quels rôles jouent chacun de ses constituants ?

Ici, l'enjeu majeur est de définir le texte théâtral d'un point de vue poétique en faisant ressortir ses constituants de bases avec ses rapprochements et ses différences des autres textes avec lesquels il partage le même domaine. Tout cela est fondé sur les théories des structuralistes chèque que sont Oldoich Bliè et Emile Volk ; dont les travaux accordent une primauté au processus de conception d'une pratique sociale comme les œuvres littéraires et surtout le théâtre comme

le dit M. Saganogo (2013, p. 93). Il se déroule autour de trois points fondamentaux que sont la définition même du texte théâtral, ses constituantes de bases et la fonction de chaque constituante.

1. Du texte littéraire au texte théâtral : une approche définitionnelle

Avant de définir le texte théâtral qui est un type de texte parmi plusieurs qui existent, il est important de savoir ce qu'est un texte. D'une manière courante le texte peut être défini comme une suite cohérente d'éléments de la langue, de signes ayant un sens. En d'autres termes il s'agit d'un ensemble de mots ou d'énoncés pris indépendamment et associés de façon volontaire dans le but de produire un sens en fonction d'une circonstance. Contrairement au mot et à la phrase, le texte est une entité supérieure car il est construit à partir d'un ensemble de phrases qui elles-mêmes sont le résultat d'une association de plusieurs mots. Le texte est le niveau trois de l'expression de la langue, puisqu'il vient après le mot et la phrase. Comme tel, le texte intervient sous plusieurs formes dans tous les domaines des scientifiques exploités par l'homme et surtout dans la littérature.

La littérature en elle seule regorge de trois types de texte. À propos de texte littéraire Roland Barthes (1974, p.1) estime que « c'est la surface phénoménale de l'œuvre littéraire ; c'est le tissu des mots engagés dans l'œuvre et agencés de façon à imposer un sens stable et autant que possible [...] le texte est dans l'œuvre ce qui suscite la garantie de la chose écrite ».

Dans ces conditions, le texte littéraire assume une fonction de sauvegarde car il permet la stabilité, la permanence de ce qui est dit oralement et corrige la fragilité et l'imprécision de la mémoire. En clair, le texte littéraire garde aussi longtemps que possible ce que la mémoire ne saurait garder sans déformation à partir de l'oralité. En plus de cette fonction du texte littéraire, il assure la légalité de la lettre ; c'est-à-dire que grâce au texte littéraire les lettres pris individuellement acquièrent un sens. Le texte est enfin le patrimoine

« irrécusable » et « indéniable » du sens que l'auteur veut pour son œuvre. C'est pour cela que Roland Barthes (1974, p. 1) conclut que « le texte est une arme contre le temps, l'oubli et les déformations que peuvent subir la parole ». Lorsqu'un auteur écrit une œuvre, elle peut subir au cours du temps plusieurs interprétations et peut être physiquement déformé en vue des adaptations d'ordre scénique ou cinématographique. Cependant, la présence d'un texte originel, celui du premier auteur, garantit toujours le sens univoque de celui-ci.

Le texte littéraire se présente sous la forme d'une réalité duale : le signifiant et le signifié. En des termes plus simples le signifiant est la partie physique. Cette partie se compose, des mots qui renvoient à des réalités existantes qu'ils dénotent d'ailleurs. Le signifiant, pris individuellement est porteur de sens et n'a donc pas besoin d'une phrase pour exister. Ce sens peut être univoque ou plurivoque¹ à cause de la charge sémantique des signes qui le véhiculent.

2. Les composantes de base du texte théâtral

Eu égard de ces différentes caractéristiques du texte littéraire, nous pouvons nous évertuer à aborder l'étude du texte théâtral. Ce texte fait partie des textes littéraires. Sa particularité est de raconter une histoire fictive à travers les gestes et échanges des personnages sans la présence d'un narrateur. En général, le texte théâtral englobe trois composantes principales à savoir la didascalie, le dialogue et le monologue. À l'intérieur d'une œuvre de théâtre, ces trois composantes du texte sont distinguées grâce à leur disposition, leur taille et la typologie d'écriture.

2.1. La didascalie

En absence de narrateur dans le texte théâtral, la didascalie prend place pour pallier des ruptures logiques entre les différents compartiments du texte.

¹Un texte est dit univoque lorsque le contenu de celui-ci ne revoie pas à des interprétations diverses. Par contre les textes plurivoques peuvent faire preuve de plusieurs interprétations.

La didascalie est un texte généralement en italique et mis entre parenthèses. Il peut être aussi une orientation ou une indication voulue par le dramaturge et prononcée par un personnage. Les études récentes comme *Quel encodage pour les didascalies internes* (L. Galleron, 2018) et *Les didascalies dans le théâtre de Corneille* (S. Berregard, 2005) ont démontré qu'il existe deux catégories de didascalie : les didascalies externes et les didascalies internes.

Les didascalies externes concernent les écrits en italiques généralement entre parenthèses et qui ne sont pas prononcés par les personnages sur scène. Cette première catégorie de didascalie comporte trois sous ensemble. Le premier est la didascalie initiale. Selon M. Kamagaté Bassidiki (2015, p. 2) les didascalies initiales « favorisent l'établissement de la carte d'identité de l'œuvre, son authentification ». Elle est présente dès le premier contact avec l'œuvre car elle prend en compte plusieurs intégrants de l'œuvre à savoir la liste des personnages et la structuration de la pièce que sont les actes et les scènes. Au début de toute œuvre de théâtre, le dramaturge prend le soin d'énumérer, soit par ordre d'apparition soit par importance de rôle dans l'œuvre, l'ensemble des personnages qui participeront au déroulement des actions. À titre d'exemple nous avons ceci :

PERSONNAGES
Par ordre d'apparition
Le portier
Professeur Erasmo Ramírez
La dame de compagnie
Carlota Amalia
Le docteur
La femme de chambre
Maximilien
Miramon
Lacunza
Bazaine
Labastida
Père Fischer
Mejia
Blasio
Un laquais
Le duc
Napoléon III

Eugenia
Le Pape
Un monsignor
Le cardinal
L'aliéniste
Demoiselle d'honneur
Le chambellan
Une sentinelle
Le capitaine
Le roi de Belgique

M. Rodolfo Usigli (1943, p. 26)

Cette didascalie initiale présente l'ensemble des personnages de l'œuvre par ordre d'apparition comme cela est indiquée dans le passage « Par ordre d'apparition ». Rodolfo Usigli (1943, p. 27) a, à la suite de cet inventaire, présenté la structuration en acte et en scène de son œuvre en ces termes :

SCÉNARIOS

ACTE I

Salle double d'un château à Bruxelles - 1927 (19 janvier)

(À droite) Alcôve de Carlota à Miramar - 1864 (9 avril)

(À gauche) La chambre de Maximiliano à Chapultepec - 1864 (12 juin)

ACTE II

(À droite) Salle du conseil -1865

(À gauche) Bourdoir de Carlota à Chapultepec - 1866 (7 juin)

(À droite) Salon du palais de Saint-Cloud - août 1866

(À gauche) Bureau du Pape au Vatican - 1866.

ACTE III

(À droite) Salon du château de Miramar -1866

(À gauche) Salon au château de Bruxelles -1927

(À droite) Cellule de Maximilien au couvent des Capucines - 1867 (19 juin)

Le double salon du commencement - 1927

Dans cette disposition même si le terme « scène » n'apparaît pas, la connaissance de l'œuvre démontre que chaque ligne constitue une scène à l'intérieur de chaque acte. Ainsi dans l'acte I il y a trois scènes, dans l'acte II il y a quatre scènes et le dernier acte en compte quatre. Tout ce que les didascalies initiales se situent généralement dès les premières pages de chaque œuvre. Elles ont une valeur informative. En d'autres termes elles renseignent le lecteur et les interprétants (les acteurs) sur les différents personnages et les dispositions

matérielles, spatiales et temporaires de l'œuvre. Aussi les didascalies initiales présentent l'organisation interne de l'œuvre elle-même.

Le deuxième sous ensemble des didascalies externes est la didascalie fonctionnelle. Cette forme de didascalie informe le lecteur sur l'identité de celui qui prend la parole, elle peut dans certaine circonstance le décrire. Elle est toujours séparée par les paroles du personnage par un signe de la ponctuation qui peut être un point ou un point suivi d'un tiret selon la volonté du dramaturge. À ce niveau, on le retrouve au début de chaque réplique² à travers toute l'œuvre de théâtre comme on le voit bien mentionné dans cet extrait :

L'AMA. __ quelle idée de Teresa ! [...]
 LA JEUNE. __ le cuisinier m'a dit il y a un instant [...]
 IL AIME. __ la maison est fermée depuis plus d'un mois Xavier
 Villaurrutia (1942, p. 101)

Outre ce premier rôle de la didascalie fonctionnelle, elle informe aussi sur le décor, le temps, le lieu et sur la lumière. Dans ces conditions, elle a en plus de sa valeur informative, une valeur incitative car elle dicte au metteur en scène, les dispositions à prendre afin de réussir la représentation scénique de l'œuvre. Ces didascalies fonctionnelles, on les retrouve au début des actes et des scènes. À l'intérieur d'un même acte elles sont très cohérentes et gardent un fil conducteur dans leur fonctionnement. À titre d'exemple dans l'acte I de *Aire Frío*, nous avons trois tableaux. Dans le premier tableau nous avons la didascalie fonctionnelle suivante :

Salon-salle à manger : à droite du spectateur : table ronde, quatre chaises. À gauche : un canapé, deux fauteuils. Façade : bibliothèque ; au-dessus de la bibliothèque un buste en plâtre de Beethoven. À droite : porte donnant sur la rue avec son crochet. Au fond : porte menant à une pièce. À gauche : la cuisine, dont on ne verra qu'une partie. Une reproduction de la mère de Whistler sur le mur gauche. Une lampe à quatre ampoules est suspendue au plafond. Virgilio Piñera (1959, p. 150)

² Prise de parole d'un personnage dans une œuvre de théâtre

Dans cette didascalie, on note la description de l'espace. Dans le deuxième tableau du même acte on note ceci :

Le lendemain. Sept heures du matin. Le même ensemble.
Oscar dort sur le canapé-lit, caché par un écran. Luz Marina, en
peignoir, sans peignage, sans peinture, est assise à table et beurre
un morceau de pain. Mangez un peu. Il est en éventail. Entrez
Ana avec une tasse de café avec du lait. Virgilio Piñera (1959,
p. 150)

On peut voir que cette didascalie est axée sur le temps et la description des gestes d'un personnage. Aussi on sait qu'un jour sépare le premier tableau et le deuxième tableau à travers l'expression « le lendemain ». Quant à la dernière didascalie fonctionnelle du premier acte de l'œuvre, elle est séparée de la première par un mois comme on peut le voir «: un mois plus tard. Il est huit heures du soir. Le même ensemble. Oscar vêtu d'une veste, d'un col et d'une cravate, est assis dans un fauteuil en train de feuilleter un livre. Dans l'autre fauteuil, Ángel lit le journal » Virgilio Piñera (1959, p. 169)

Les didascalies expressives ferment la liste des trois "sous-ensembles des didascalies externes. Elles sont généralement insérées dans les dialogues entre des parenthèses et en italiques ou en gras. Ces didascalies s'adressent à la fois au lecteur et à l'acteur en lui dictant les gestes appropriés à adopter, la diction, la mine, la démarche etc. elles sont remarquables grâce à leurs tailles très courtes le plus souvent composées d'un, deux ou trois mots. Elles n'excèdent pas plus d'une phrase. Pour les identifier il suffit de prendre une œuvre et de regarder les écrits entre parenthèses à l'intérieur des dialogues.

En dehors des didascalies externes que nous venons de voir, les didascalies internes sont difficilement identifiables dans une œuvre de théâtre car elles font partie de ce que disent les personnages. Encore appelées didascalies textuelles de par leur conformité avec le dialogue, les didascalies internes informent sur le jeu scénique. Ces didascalies ne sont pas en italiques, elles témoignent de la volonté du dramaturge de faire exécuter certains gestes par les personnages à travers les ordres d'autres personnages de la même œuvre. Elles

se perçoivent à travers des verbes à la forme impérative comme dans ce passage « met [ce vase] sur la table » Xavier Villaurrutia (1942, p. 101) « dites à Sa Majesté l'Empereur que je dois lui parler de toute urgence [...] attendez, un instant [...] apporter plus de lumières » Rodolfo Usigli (1943, pp. 37-38).

Il convient de retenir de tout ce qui précède que la didascalie est l'une des composantes essentielles de l'œuvre littéraire dans la mesure où elle constituerait entre soixante et soixante-dix pour cent de l'ensemble du texte de l'œuvre M. Bassidiki Kamagaté (2015, p.3). Sa présence est plus qu'importante car sans elle les dialogues entre les personnages n'auront aucun sens. En plus de cette cohérence structurale du texte qu'assure la didascalie, elle situe le lecteur et l'acteur sur les conduites à tenir. Elle a donc une fonction informative et incitative.

2.2. *Le Dialogue et ses variantes*

Le dialogue est un concept polysémique qui est utilisé dans plusieurs domaines des sciences sociales. En littérature le terme est utilisé pour faire référence à la prise de parole des personnages dans le genre narratif et surtout dans l'œuvre de théâtre. Dans la narration l'écrivain peut décider de faire intervenir directement les personnages en interrompant le discours du narrateur. C'est un dialogue qui naît ainsi. Il est caractérisé par des verbes introducteurs et des signes de ponctuation comme les deux points et le guillemet. C'est un procédé communicatif de second degré dans le genre narratif.

Au théâtre, il est après la didascalie l'autre composante la plus importante du texte théâtral. À en croire le dialogue pourrait représenter entre trente et quarante pour cent du texte dans une œuvre de théâtre moderne selon M. Bassidiki Kamagaté (2015, p. 02). Dans le corpus retenu, la proportion du dialogue varie en fonction de l'œuvre.

En termes de fonction, le dialogue est le procédé de communication par excellence de l'œuvre théâtrale. Dans un premier temps, il permet au personnage d'exprimer son intérieur ; c'est-à-dire ses problèmes, son rôle, ses intentions et les obstacles à celles-ci. Dans un deuxième temps le dialogue ouvre la possibilité de communication entre les différents personnages de l'œuvre. De ce fait, grâce à leur prise de parole, on en sait un peu davantage sur le rang social.

Dans une œuvre théâtrale, on y trouve plusieurs variantes du dialogue que nous nous proposons d'analyser maintenant. Il s'agit de la stichomythie, l'aparté, la réplique et la tirade. Ces quatre éléments sont des types de dialogue ; c'est-à-dire des prises de parole. Mais une légère nuance existe entre eux.

La stichomythie est un dialogue caractérisé par une succession d'échange brève souvent à tonalité tragique ou non entre deux personnages à destin opposé. Elle prend ses sources dans la tragédie grecque ou dans la tragédie antique. Le théâtre antique étant écrit en vers, les stichomythies antiques étaient donc des suites rapides de vers. Les dramaturges de l'époque y avaient recours pour créer le coup du théâtre³. Elle pouvait aussi être utilisée pour par un personnage qui n'est pas intéressé par les propos de son interlocuteur. Malgré l'évolution du théâtre durant les millénaires, le rôle de ce type de dialogue est resté intact. Dans le théâtre moderne la stichomythie ne s'exprime plus à travers les vers mais c'est plutôt à travers les échanges rapides entre deux personnages qu'on arrive à la distinguer. Dans les œuvres de théâtre hispano-américaines comme *La hiedra* (X. Villaurrutia, 1942), c'est un procédé très récurrent puisque les tendances théâtrales sont de nature à mettre en lumière les conflits générationnels et les problèmes sociaux.

Outre la stichomythie, le texte théâtral se construit aussi à partir de la réplique. La réplique est un dialogue normal entre deux personnages. C'est le type de dialogue le plus dominant du texte théâtral. Il se trouve entre la

³ Les rebondissements dans une œuvre de théâtre

stichomythie et la tirade. Sa longueur peut varier d'une à cinq lignes selon la volonté du dramaturge. La nouvelle dramaturgie accorde une place de choix à la réplique. Parmi les trois genres théâtraux traditionnels, le drame est celui qui l'emploi plus. Car les œuvres dramatiques sont basées sur le quotidien des hommes avec des conflits légers ou même parfois sans nœud. Pour illustrer cela, nous vous proposons un exemple de réplique :

CARLOTA. __ (surpris) Max
 MAXIMILIANO. __ Je veux te parler. Je suis inquiet, Carlota.
 CARLOTA. __ Il est trop tard, ma chérie. Je serai une horreur à la cérémonie de demain
 MAXIMILIANO. __ Vous serez toujours bien et vous serez toujours belle. C'est votre privilège. La plus belle princesse d'Europe.
 CARLOTA. __ Et le plus bel archiduc

Les répliques sont adaptées à toutes les situations dans l'œuvre de théâtre. On les retrouve dans l'exposition, le nœud et dans le dénouement. Cependant, il arrive que lors des répliques, un personnage s'approprie la parole pendant une bonne période et cela à travers plusieurs lignes : dans ce cas on parle de tirade.

La tirade est le cousin proche du monologue. Mais contrairement à ce dernier la tirade est un dialogue. Le personnage qui fait la tirade a un interlocuteur face à qui il exprime ses sentiments à travers une longue prise de parole ininterrompue sur un même sujet comme en témoigne celle-ci :

Luz Marina. Écoutez l'économiste ! Enrique l'économiste ! (Pause.) Bien sûr Enrique l'économiste a un salaire fixe, et en plus d'être fixe, élevé. Alors Enrique l'économiste fait ses brillants calculs. (Pause.) Mais moi, Luz Marina la pauvre, où veux-tu que je prenne l'argent ? Du ventre de la baleine ? Cela dépend du désir des clients, du devenir une robe. Par exemple, ce mois-ci, les coutures ont été lâches ; J'ai aussi un déficit de dix-neuf pesos. Enfin, clarifiez : pourquoi n'incluez-vous pas dans ces brillants calculs les trente pesos que vous avez promis de transmettre à maman lorsque vous vous êtes mariés ? Virgilio Piñera (1959, p. 155)

Ce passage est une tirade dans laquelle, le personnage de Luz Marina interroge son frère sur son comportement calculateur. En fait, Enrique, pour dépenser son argent, prend en compte certaines situations ; une chose qui ne plaît pas à Luz Marina qui, dans cette tirade, lui pose des questions pour essayer de l'emmener à changer de comportement vis-à-vis de la famille. Au-delà de la tirade qui est relativement long, il y'a un autre type de dialogue appelé l'aparté.

Il est difficile de distinguer l'aparté dans une œuvre de théâtre dans la mesure où celle-ci se rapproche le plus au monologue et aussi à la réplique. Dans sa tentative de définition Pascale Paré-Rey (2015, p. 18) estime que « l'aparté est une rupture ou un désordre d'une situation de communication ».

En effet, cette définition se justifie par le fait que, dans un échange entre personnages sur scène, l'aparté vient interrompre le dialogue et établir une nouvelle situation d'incommunication puisque l'objectif de l'aparté c'est de dissimuler des paroles qui ne doivent pas être entendues ni par les autres personnages et à moindre mesure par le public.

Dans l'aparté il n'y a pas de point de vue entre personnage. C'est justement à ce niveau qu'il prend sa distance de la réplique. En des termes plus clairs, l'aparté au théâtre est l'expression explicite de la conscience du personnage. Car c'est un moment de retour sur soi-même pour s'interroger sur un fait, une parole ou l'acte d'un interlocuteur antérieur. L'aparté joue trois rôles fondamentaux dans la littérature dramatique.

Le premier est l'exposition d'un fait ou d'un raisonnement au public. À travers cette fonction, le personnage s'écarte de son ou ses interlocuteur(s) pour prendre à témoin le public qui dévient par la même occasion son complice. Outre cela, l'aparté sert à justifier une péripétie. Il se peut que les échanges qui précèdent l'aparté portent sur un sujet dont les explications du personnage sont mal perçues par son interlocuteur.

Dans ce cas il l'abandonne et vient se justifier devant un public. Enfin, l'aparté peut servir à créer un effet comique. Ce type d'aparté est plus récurrent

dans la comédie, là où un personnage vient se moquer de son interlocuteur avec le public à son insu.

D'autres types de dialogues comme le soliloque et le quiproquo sont, de plus en plus, d'usage très rare. Par définition le soliloque est un discours qu'un personnage tient à lui-même dans une œuvre de théâtre. Cela pourrait s'apparenter à l'aparté. Mais dans le cadre du soliloque il s'agit d'une expression des remords, des regrets suite à une réaction ou un évènement. Pour ce qui concerne le quiproquo, c'est une réplique dans laquelle un personnage désigne une chose par une autre pour des fins comiques ou satiriques.

3. Le Monologue

Le monologue est avant tout un procédé de communication au théâtre. Pendant longtemps resté sous la coupole du dialogue comme une de ses nombreuses variantes, le monologue a évolué au fil des temps pour devenir aujourd'hui un procédé et même un type de théâtre hybride qui n'a pas encore fini de se reconstituer. Il est caractérisé par un discours tenu par un personnage à lui-même. Selon Jacques Scherer (1939, p. 3), « le monologue est une tirade prononcée par un personnage écoutés par d'autres mais qui ne craint pas d'être entendu par ces derniers ». C'est en cette définition de Jacques Scherer que se tient sa différence avec l'aparté. Le personnage craint d'être entendu par les autres personnages dans l'aparté, dans le cadre du monologue cette crainte fait place à une volonté de se faire entendre. L'exemple le plus plausible nous est rendu par le dramaturge cubain Virgilio Piñera (1959, p. 150) à travers le personnage de Luz Marina dans son œuvre *Aire Frio* :

OSCAR. (L'interrompt.) ! Pour ce que j'aime le plus, Luz Marina ! Vous ne me laisserez pas écrire. Si vous avez si chaud, prenez une douche ...

LUZ MARINA. Je ne peux pas, j'aurais un accident vasculaire cérébral. La digestion dure trois heures. Et je ne suis pas à la hauteur ... Avec ces chaleurs, les digestions sont très lentes. (Pause) Avril, mai, juin, juillet (accentuant davantage), août, septembre, octobre, novembre et décembre : on torréfie. L'Asie comme ça en a l'air : torréfié et retorréfié. (Pause.) Pour h ou pour b, je ne peux pas finir d'acheter un ventilateur. (Pause.) Le mois dernier parce que papa a sorti deux dents

de sagesse, l'autrefois parce que les vêtements des Chinois étaient assemblés en quatorze pesos.... Je suis très fatigué... (Pause.) Mais ce mois-ci, quoi qu'il arrive, je l'achète. (Élevant la voix) L'entendez-vous ? Je l'achète ! Et en espèces, pas de délais. Et grand. J'ai déjà mes yeux sur l'un des dix-huit pesos. (Pause.) La chaleur ne va pas me tuer. (Pause. Plus fort.) Si quelqu'un doit arracher une dent, laissez-le retirer avec son argent ou aller à la maison de secours ... (Pause.) Mais s'ils sont enlevés dans la maison de secours, ils seront sûrement infectés. De la tête aux pieds ... et puis tout tombera sur moi. (Longue pause, il commence à couper le tissu, soudain il arrête de couper le tissu avec son index.) C'est le dernier que je lui ai coupé ... Il me doit déjà trente pesos ... (Il ouvre la bibliothèque et prend un morceau de papier, retourne à table, le consulte.) Juana me doit six ; Irène, trois ans ; Amalia, quatre ans, et celle-ci (montre à nouveau le tissu) vingt.

Le monologue joue un rôle fondamental dans le fonctionnement du discours théâtral. Ses diverses fonctions sont analysées en tenant compte de deux aspects : l'action et le caractère des personnages. Au niveau de l'action de l'œuvre, le monologue est l'un des procédés les plus utilisés pour introduire l'exposition. Comme définit dans les chapitres antérieurs, l'exposition c'est la partie de l'œuvre qui sert d'ouverture ou d'introduction à l'œuvre de théâtre. Ainsi pour parfaire cette ouverture plusieurs choix s'offrent au dramaturge à savoir le dialogue entre deux personnages secondaires ou entre le héros et un personnage de second rang. Mais cela passe surtout par un monologue du protagoniste de l'œuvre à travers lequel il exprime ses intentions et dresse le plan du déroulement de l'action ou la mise en place de l'intrigue.

En plus de la mise en place de l'intrigue, le monologue sert à anticiper et à créer l'action à venir. Dans ce cas il permet de créer des coups de théâtre, c'est-à-dire des rebondissements d'actions. Il se peut qu'une action déclenchée antérieurement peine à se terminer. Dans cette situation le dramaturge introduit un monologue pour déclencher une autre action qui vient donner suite à une autre antérieure.

Au niveau des personnages, le monologue sert d'une part à exprimer les sentiments. C'est le lieu de l'extériorisation de sa pensée interne. À ce niveau, le

personnage s'exprime sous forme de regret ou de mépris. À titre d'exemple nous pouvons noter ce qui suit :

ANGEL. __ (Tenant des biscuits en face.) Merde ! Où étais-tu ? Ça ne te fera pas de bien de te cacher... Je te trouverai... (Regarde le cahier.) Dix-huit degrés nord-ouest... Bien sûr, je te connais déjà, tu te caches pour me rendre fou... mais tu verras quand je vous trouver... bon sang ! Tu n'apparais pas. Oui, c'est ça : la malédiction. Quand, Dieu, quand ? Tu m'écoute. (Il se transforme en biscuits.) Me voici : regarde-moi. Vous devrez me regarder, même si vous ne le voulez pas. Dis-moi Où était-il ? (Il retourne consulter le cahier.) Dix-huit degrés nord-ouest et douze degrés sud-ouest... Propriété commune. Et si vous n'apparaissent toujours pas. Tu me détestes, tu ne peux même pas me voir en peinture, mais je vais faire de la viande hachée quand je te trouverai... D'ici je ne bougerai pas tant que je ne te trouverai pas. (Il cherche à nouveau la carte.) Con, con ! Tout le monde est contre moi ; Oui je suis coincé, mais tu vois, ils veulent m'écraser, mais toi, oui, mon Dieu, je te regarde

Le monologue peut servir au personnage de faire une délibération, c'est-à-dire tirer les conclusions d'une situation. D'une manière générale, le monologue qui sert à faire une délibération se situe toujours en fin d'acte, de tableau ou de scène. Ils permettent au personnage de faire un examen d'une situation et d'en tirer des conclusions.

Conclusion

L'analyse permet de rendre compte des composantes de bases d'un texte théâtral à partir d'une analyse poétique basée sur les théories du structuralisme tchéquien. En accordant la priorité aux différents constituants qui permettent au texte théâtral de prendre forme, nous avons contribué à construire son squelette. Dans ce squelette, on peut y distinguer trois éléments fondamentaux que sont les didascalies, les dialogues et le monologue. Chacun d'entre ces constituants principaux du texte théâtral joue un rôle important dans le fonctionnement de la dramaturgie et imprime à chaque œuvre son sous genre. Ici, on peut comprendre que ces différentes constituantes de l'œuvre de théâtre sont des procédés de communication que le dramaturge alterne régulièrement pour faire avancer

l'intrigue de son œuvre. Étant donné que chaque constituante joue un rôle particulier, la mise en engrenage de tous les trois participent au processus de la création de l'œuvre comme le veulent les structuralistes tchèques.

Références bibliographiques

- KAMAGATE, Bassidiki (2015) « Occurrence didascalique et théâtralité : exemple de La termitière de Zadi Zaourou » In *Revue de théâtre Coulisses*, [en ligne], lettres moderne, université de Bouaké, consulté le 28 avril 2021, URL : <https://www.doccity.com/fr/note-sur-le-texte-théâtral-ou-dramatique/474734/>
- PASCALE, Paré-Rey (2015). *À la recherche de l'aparté dans le théâtre antique*, université Jean Moulin Lyon 3, France.
- Roland, BARTHES (1974). *Théorie du texte*, Seuil, Paris.
- SAGANAGO Brahiman, (2013), *Variaciones analíticas*, La casa del mago, Mexique.
- USIGLI Rodolfo, (1943), *Corona de sombra*, Editorial Porúa, Mexique.
- VILLAUURUTIA Xavier, (1942), *La hiedra*, Tezontle, Mexique.
- VIRGILIO Piñera, (1959), *Aire frío*, Editions R, Cuba.