



L'ESTHÉTIQUE DE LA NARRATION DANS LE THÉÂTRE PIRANDELLO, ARTAUD ET IONESCO

Vassiriki KONÉ

Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire

vassiriki.kone18@yahoo.com

Résumé : La narration dans le théâtre contemporain révèle la présence influente d'un narrateur qui lui confère un aspect romanesque. Il en résulte tantôt un déplacement de l'action au profit de celle-ci, tantôt les deux à égalité, confirmant, par ce fait, le paradoxe de l'hybridité poétique constitutive du théâtre. L'analyse narratologique des couches textuelles atteste que le théâtre peut être narratif. La manifeste fragilité des frontières entre le théâtre et les autres genres/arts élucide la volonté des dramaturges à densifier la dynamique du genre qui évolue, s'adapte et s'actualise par (in)novation en vue de l'horizon d'attente esthétique du lecteur-spectateur, dont le goût s'oriente suivant les contingences sociohistoriques de l'époque.

Mots-clés : Narration, Narratologie, Diegèsis, Mimèsis, Hybridation

THE AESTHETICS OF NARRATION IN THE PIRANDELLO, ARTAUD AND IONESCO THEATRE

Abstract: The narration in contemporary theatre reveals the influential presence of a narrator who gives it narrative quality. This results in a shift of the action to the benefit of the latter, sometimes equally confirming, by this fact, the paradox of the constitutive poetic hybridity of the theatre. Narratological analysis of textual layers attests that theatre can be narrative. The manifest fragility of the boundaries between theatre and the other genres/arts elucidates the will of playwrights to densify the dynamic of the genre that evolves, adapts and is updated by (in)novation in view of the horizon of aesthetic waiting of the reader-spectator, whose taste is oriented according to the socio-historical contingencies of the time.

Keywords : Narration, Narratology, Diegèsis, Mimèsis, Hybridisation

Introduction

Le genre dramatique est un art à la croisée des chemins. De son caractère littéraire où il côtoie le roman, la poésie, l'oralité et bien d'autres genres à celui du spectacle vivant où il coudoie la danse, le cinéma, la peinture, le théâtre n'a de cesse de développer sa flexibilité avec les autres arts. Fonctionnant sur un triptyque esthétique, c'est-à-dire trois modes d'appréhension sur son art, il donne à voir une réalité par référence à sa théâtralité, se fait voir dans une mise à distance entre acteurs/spectateurs et amène à se voir grâce à son effet spéculaire en tant qu'instrument de compréhension. L'élaboration de son histoire exigeant en amont une phase scripturaire laisse entrevoir des modalités d'écriture à géométrie variable, à savoir par voie de narration et/ou par voie de représentation.

Au théâtre, la narration crée une confusion générique vu qu'elle constitue une des caractéristiques majeures de la poétique du roman. Elle est tantôt synonyme de récit (l'histoire), tantôt l'acte de dire l'histoire. Si la première acception est transversale entre les genres¹, puisqu'elle est une « médiation entre l'homme et le monde, entre l'homme et l'homme et entre l'homme et lui-même » (N. Huston 2008, p. 266), la seconde, plus technique, attise la polémique. Constitué, en effet, de la *diegèsis* et de la *mimèsis*, le mode d'écriture de l'histoire au théâtre alimente diverses approches.

La *diegèsis* renvoie au récit pur ; le poète raconte « en parlant en son propre nom sans essayer de nous faire croire que c'est un autre qui parle » (G. Genette 1969, p. 50). À cet effet, la recherche est ancrée dans la représentation discursive des actions à l'exclusion de toute représentation directe (*mimèsis*). Pour les formalistes, le théâtre montre une absence de médiateur narratorial qui doit exprimer le discours. T. Todorov (cité par El Kheir M. 2023, p. 98) l'affirme : « Dans le drame, l'histoire n'est pas rapportée, elle se déroule devant nos yeux *puisque* le récit est contenu dans les répliques des personnages. » Par déduction, il en ressort une disqualification des études narratives :

Les conditions de narrativité (et donc de l'existence d'un « récit ») reposent sur l'existence textuelle d'une fonction verbale médiatrice, narratoriale. Le théâtre, lui, est un art exclusivement mimétique, fondé sur la représentation directe des actions et non sur leur récit (B. Hennaut 2016, p. 269).

Le dramaturge ne raconte pas. Par essence, cette prérogative revient aux personnages dialoguant. La narration se fait dès lors par délégation auctoriale.

Quant à la *mimèsis*, elle désigne « le principe d'imitation et de représentation de la réalité comme principe directeur de la création artistique au sens large et l'incarnation dramatique d'une action par les personnages au sens étroit » (B. Hennaut

¹ Le théâtre raconte aussi une histoire dans la mesure où il représente des actions humaines qui se déroulent dans un cadre spatio-temporel.



2016, p. 271). Pendant que Platon² met en avant le sens restreint (une question de morale), Aristote privilégie le sens élargi pour approfondir la compréhension humaine par l'exploration des réalités sociales. Au dire de S. Klimie (2012, p. 71-76), les recherches récentes attestent aussi que ce dernier définit le mythe tragique par la « combinaison de faits *et* la représentation d'une action ». À cet effet, Aristote (2016, p. 7) ne dit pas le contraire lorsqu'il affirme que « le poète peut imiter, tantôt en racontant simplement et tantôt en se revêtant de quelque personnage. » En clair, la *diegèsis* peut être mise en œuvre à l'aide de la *mimèsis* et vice-versa. Parallèlement aux formalistes, les fonctionnalistes conçoivent le récit « selon ce à quoi il sert ou comment il est en tant que mode discursif, et non selon ce qu'il *est* de manière intrinsèque » (Hennaut B. Hennaut 2016, p. 248). En d'autres termes, le récit se définit par sa fonction et non par sa nature.

L'analyse théâtrale permet les études narratives à l'instar du roman et du film parce qu'ils sont « tous *considérés en tant qu'*actualisation médiatique spécifique d'un même fonctionnement, qui consiste à présenter une histoire et à en délivrer une construction chronologique complexe à plusieurs niveaux » (S. Chatman 1990, p. 114). Fludernik Monika (1996, p. 138) renchérit en qualifiant le théâtre de « genre narratif le plus important dont la narrativité reste à documenter ». D'où notre intérêt adossé à cette étude. Quelles sont les modalités de narration dans les écritures théâtrales du XXe siècle ? Quels en sont les enjeux esthétiques ? Sur la base de trois œuvres, à savoir *Six Personnages en quête d'auteur* (2004) de Pirandello, *Les Cenci* (1964) d'Artaud et *Rhinocéros* (1970) d'Ionesco, la réflexion vise à vérifier si la prégnance didascalique est constitutive d'élément narratif et si les pièces comportent une instance narrative. L'objectif impose de dévoiler les enjeux de la narration dans le théâtre contemporain. Si « la fragilité des frontières s'inscrit dans l'essence même du théâtre, qui se produit sur la convergence de plusieurs formes artistiques » (Z. Samara, A. Sivetidou, 2010, p. 12), l'art de la composition au théâtre induit la poétique de la narration.

Ce travail requiert la narratologie en tant que méthode d'analyse afin de chercher des traces narratives dans les pièces. L'accent sera également mis sur « ce qui est raconté, comment, par qui et selon quelle perspective » (P. Pavis, 2012, p. 43). Les deux couches textuelles du théâtre que sont les répliques et les didascaliques mettent en évidence parfois des récits. Pour G. Genette (1972, p. 71), ce dernier est « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements ». De ce postulat, il revient à examiner les œuvres dramatiques à la lumière de certaines catégories analytiques narratologiques tels le mode narratif, l'instance narrative, le niveau narratif ou encore le temps du récit. Toutefois, l'étude narratologique ne peut être appliquée mécaniquement tel qu'on le ferait sur une œuvre

² Dans *La République*, Platon divise la *diegèsis* en trois espèces : la narration simple, la narration par l'entremise de la *mimèsis* et la narration mixte qui conjugue les deux premières. De ce fait, la première est acceptée dans la cité pendant que la troisième et dernière ne le sera qu'à condition que la narration simple prime sur elle et que l'imitation ne concerne que des personnages vertueux.

romanesque. Le théâtre qui fonctionne à l'imitation d'un organisme vivant (il évolue, s'adapte et s'actualise dans l'espace-temps par (in)novation) puise sa modernité dans le paradoxe de l'hybridation. Aujourd'hui, une inflation de microrécit est observée soit dans les répliques, soit dans les didascalies, soit dans les deux.

En plus de la narratologie qui n'exclut pas les autres méthodes, à savoir la sociocritique ou encore la stylistique, le mode de déclinaison sera tripartite : les modalités de représentation de la fable, les empreintes graphiques de la narrativité et la narration dramatique : entre esthétique et idéologie.

1. Les modalités d'écriture de la fable

Les modalités d'écriture s'entendent les différents modes d'agencement de la fable. Plus précisément, la façon dont le contenu narratif est organisé dans la construction de sens. Cet agencement concerne ce qui est dit sur scène et l'influence par conséquent l'action scénique. Pour P. Pavis (2007, p. 27), elle « comprend l'ensemble des événements composant l'histoire, le contenu du récit [...] C'est donc le contenu narratif, le signifié du récit ». Autrement dit, la fable repose sur un enchaînement d'événements à la fois progressif et producteur de signification. Il incombe ici de scruter les couches textuelles desdites pièces pour identifier de possibles contenus narratifs.

1.1. La *diegèsis* dans les occurrences dialogiques

Dans le drame moderne, il est fréquent d'observer un « déplacement de l'action au profit de la narration et à l'ensemble d'une instance énonciative qui, par sa présence non dissimulée, dédramatise l'écriture des dialogues » (Petitjean A., 2010 : 24). Dans ce sens, dire ne consiste pas à faire, mais à expliquer, à informer le lecteur-spectateur. Dans *Six personnages en quête d'auteur* (2004, pp. 55-59-61.) Pirandello donne un exemple :

LE PÈRE : Après son départ, monsieur (*il montre la Mère*), la maison me parut vide, tout à coup. Elle était pour moi un cauchemar, mais elle remplissait ma maison ! Resté seul, je me suis mis à errer dans toutes les pièces comme une mouche sans tête. Et celui-là (*il montre le fils*), qui avait été élevé loin de chez moi, eh bien, quand il est rentré, comment vous dire ? je n'ai plus eu l'impression que c'était mon fils. Sa mère n'était plus là pour faire le lien ; alors il a grandi tout seul, dans un coin, dans aucun rapport affectif ou intellectuel avec moi. C'est à ce moment-là (cela peut sembler bizarre, monsieur, mais c'est ainsi) que j'ai commencé à m'intéresser, puis à m'attacher à sa petite famille que j'avais moi-même fondée. D'y penser, cela comblait le vide que je sentais autour de moi...
[...]

LA BELLE-FILLE : Ici on ne raconte pas ! On ne raconte pas !



LE PÈRE : Je ne raconte pas ! Je veux seulement expliquer.

[...]

LE DIRECTEUR : Mais c'est du roman, tout ça ! [...] Ce n'est pas du théâtre.

Le Père raconte le drame de la famille au moyen d'un récit. Vu que selon Weinrich (cité par F. Revaz 2009, p. 93), le registre narratif est l'apanage de « l'imparfait, le passé simple, le plus-que-parfait et le conditionnel » qui sont les temps du passé, alors la *diegèsis*, dans ce fragment, prend tout son sens avec la mise en évidence par le personnage de ces temps verbaux visibles à travers les prédicats « parut » (le passé simple), « remplissait » (l'imparfait), « avait été élevé » (le plus-que-parfait) et appuyé par son implication directe dans l'histoire (homodiégétique). Le Directeur le confirme puisqu'il qualifie ce narratif plus tard de « roman ». En vérité, Pirandello fait observer cette référence (romanesque) par l'entremise des protagonistes qui privilégient la méditation et les explications au lieu de l'action. Une idée qu'il plébiscite en ces termes : « la production dramatique contemporaine a un fondement plus narratif qu'autre chose, c'est-à-dire des arguments plus propres à la nouvelle ou au roman qu'au drame » (L. Pirandello 1988, p. 197). Ce qui signifie que la nouvelle tendance chez les écrivains consiste à s'investir autant dans la narration que dans l'action.

De plus, Béatrice dans *Les Cenci* d'Antonin Artaud (1964, pp. 92-93) fournit des indices qui consolident le mode narratif :

BÉATRICE : Quand j'étais petite, il y a un rêve que toutes les nuits me revenait. Je suis nue dans une grande chambre et une bête, comme il y en a dans les rêves, n'arrête pas de respirer. Je me rends compte que mon corps brille. — je veux fuir, mais il faut que je dissimule mon aveuglante nudité. C'est alors que s'ouvre une porte. J'ai faim et soif et, tout à coup, je découvre que je ne suis pas seule. Non ! Avec la bête qui respire à côté, il me semble que d'autres choses respirent ; et bientôt, je vois grouiller à mes pieds tout un peuple de choses immondes. Et ce peuple est lui aussi affamé. J'entreprends une course obstinée pour essayer de retrouver la lumière ; car je sens que seule la lumière va me permettre de me rassasier. Et c'est quand je sens que mes forces sont sur le point de m'abandonner que, chaque fois, je m'éveille d'un trait.

La réplique rend visibles des marques linguistiques de la narrativité. La modalité assertive est d'abord utilisée par la protagoniste pour relater son rêve. Celle-ci a par ailleurs une tonalité prophétique dans la mesure où la récurrence présage un événement dans sa vie. Béatrice fait ensuite usage des temps verbaux, notamment le présent de narration : « je veux fuir », « je dissimule », l'imparfait « j'étais », « revenait » et le passé composé « est lui aussi affamé ». Ces indications participent à la matérialité du récit, puisqu'ils sont constitutifs de sa poétique. Cette narration-

remémoration de faits antérieurs agit à la manière d'une pause. Mieux, elle constitue une phase statique incluse dans une autre qui est, elle, dynamique.

En somme, les traces de la *diegèsis* sont présentes dans les occurrences dialogiques. Elles font référence à des rétrospections dont chaque protagoniste partage avec son auditoire. Interrompant l'action, ces éléments constituent une modulation de la dramaturgie centrée sur l'action en une dramaturgie orientée vers la narration.

1.2. La *diegèsis* dans les occurrences *didascaliques*

Les didascalies sont au cœur de la représentation scénique de l'œuvre dramatique. Elles tissent une toile relationnelle entre l'auteur, le metteur en scène, l'acteur et le spectateur. Négligée à l'Antiquité, Corneille (1963, p. 843) se prononce quant à son utilisation au XVIIe :

Ainsi je serais d'avis que le poète prit grand soin de marquer à la marge les menus actions qui ne méritent pas qu'il en charge ses vers et qui leur ôteraient même quelque chose de leur dignité, s'il se ravalait à les exprimer. Le comédien y supplée aisément sur le théâtre, mais sur le livre on serait assez souvent réduit à deviner, et quelquefois on pourrait même deviner mal, à moins que d'être instruit par là de ces petites choses. J'avoue que ce n'est pas l'usage des Anciens, mais il faut m'avouer aussi que faute de l'avoir pratiqué, ils nous laissent beaucoup d'obscurités dans leurs poèmes, qu'il n'y a que les maîtres de l'art qui puissent développer ; encore ne sais-je s'ils en viennent à bout toutes les fois qu'ils se l'imaginent.

L'auteur dramatique plaide pour une utilisation optimale afin de favoriser la bonne lisibilité des textes ; qu'il s'agisse du lecteur solitaire, du metteur en scène ou encore de l'acteur. Même si cette justification trouve des détracteurs, dont l'abbé d'Aubignac, P. Larthomas, elle constitue toutefois le point de départ du foisonnement didascalique d'aujourd'hui. Peu suivi à son époque, les hommes de théâtre, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et avec la naissance du drame, abondent dans ce sens. À cet effet, Diderot privilégie la pantomime dont les didascalies viennent restituer "cette portion du drame". Pour cet auteur, les indications scéniques n'ont pas « pour simple but de clarifier les intentions de l'auteur, mais de donner de l'épaisseur au dialogue, de lui donner corps, au sens propre du terme, en décrivant les attitudes, les gestes, les expressions de voix » (M-C. Hubert, 2012, p. 8). Cette modernisation reste déterminante dans l'écriture dramatique du fait qu'elle redéfinit le théâtre « non plus comme le seul dialogue, mais comme l'association étroite de dialogue et de didascalie » (M-C. Hubert, 2012, p. 8). À ce jour, les didascalies occupent autant d'importance que le dialogue. Les auteurs s'arrogent le plaisir de narrer tels des romanciers. Les extraits suivants dans *Rhinocéros* (1970, pp. 81-83) de Ionesco et *Six Personnages en quête d'auteur* (2004, pp. 41-43) de Pirandello renseignent sur ce point :



Extrait n°1

PREMIER TABLEAU

DÉCOR

Le bureau d'une administration, ou d'une entreprise privée, une grande maison de publications juridiques par exemple. Au fond, au milieu, une grande porte à deux battants, au-dessus de laquelle un écriteau indique : « Chef de service ». À gauche au fond, près de la porte du Chef, la petite table de Daisy, avec une machine à écrire. Contre le mur de gauche...

[...]

Le Chef de service : une cinquantaine d'années, vêtu correctement : complet bleu marine, rosette de la Légion d'honneur, faux col amidonné, cravate noire, grosse moustache brune. Il s'appelle : Monsieur Papillon. Dudard : trente-cinq ans. Complet gris ; il a des manches de lustrine noire pour préserver son veston. Il peut porter des lunettes. Il est assez grand, employé (cadre) d'avenir [...] Botard : instituteur retraité ; l'air fier, petite moustache blanche ; il a une soixantaine d'années qu'il porte vertement. (Il sait tout, comprend tout.) [...] Au bout de quelques brèves secondes, Botard attaque.

Extrait n°2

Celui qui voudrait tenter une mise en scène de la pièce doit s'employer par tous les moyens à ce que ces six Personnages ne puissent pas être confondus avec les comédiens de la troupe. [...] Les personnages, en effet, ne doivent pas apparaître comme des fantômes, mais comme des réalités créées [...] Les masques aideront à donner l'impression d'une figure construite par l'art et est fixée chacune dans l'expression permanente de son sentiment fondamental : pour le Père, le remords ; pour la Belle-fille, la vengeance ; pour le Fils, le mépris ; pour la Mère, la douleur, avec les larmes de cire fixées dans les cernes, les yeux et sur les joues...

Le Père doit avoir la cinquantaine : les tempes dégarnies, mais pas chauve, le poil roux, [...] La Mère doit être comme atterrée, écrasée par poids insupportable de honte et d'humiliation. Voilée par un épais crêpe de deuil, elle sera vêtue humblement de noir [...] La Belle-fille, dix-huit ans, sera effrontée, presque impudente...

De l'analyse des didascalies, il ressort que les auteurs ne se limitent pas uniquement à donner des instructions aux metteurs en scène, aux acteurs et aux lecteurs-spectateurs (représentation mentale). Ils créent un monde narratif grâce aux indicateurs suivants : la description minutieuse (travelling³) du cadre diégétique : « Au fond, au milieu [...] au-dessus de laquelle un écriteau indique : « Chef de service », « À gauche au fond », « Contre le mur de gauche » ; le commentaire : « celui qui voudrait tenter... dans les églises » ; le portrait des personnages : « Le Père doit avoir la cinquantaine : les tempes

³ Le travelling est une technique cinématographique qui consiste pour un caméraman de décrire à travers un mouvement un sujet ou encore de capturer une scène. Au théâtre ici, il s'explique par la présentation des différents angles de vue qui crée une impression de mouvement telle une caméra et favorisant ainsi l'immersion du lecteur-spectateur.

dégarnies, mais pas chauve, le poil roux », « Dudard : *trente-cinq ans. Complet gris* » ; leur profil psychologique : « *pour le Père, le remords ; pour la Belle-fille, la vengeance ; pour le Fils, le mépris ; pour la Mère, la douleur* », « Botard : (Il sait tout, comprend tout.) » ; l'action : « *Botard attaque* ».

Ces éléments descriptifs, qui concourent à la mise en place de l'ambiance relative au cadre fictif, facilitent l'immersion du lecteur au moyen de la narration. À l'exclusion du commentaire, ils s'inscrivent dans la dynamique du paratexte défini par Genette (1978, p. 9) en ces termes : « un discours fondamentalement hétéronome, auxiliaire, voué au service d'autre chose qui constitue sa raison d'être, et qui est le texte ». Autrement dit, le paratexte est un ensemble d'information qui accompagne la composition du texte en vue d'optimiser la compréhension. Ainsi les didascalies correspondent-elles « 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 attribue au narrateur du roman » (A. Petitjean 2012, p. 20). Par conséquent, cette nouvelle contamination scripturaire marque une scission avec les conventions antérieures en empruntant au roman la médiation narrative.

La *diegèsis* est certes une marque dominante du théâtre contemporain. Face Alain Prique en 1986, Koltès déclare : « 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 » (A. Petitjean 2012, p. 67) qui est sans aucun doute visible dans les écrits actuels.

2. Les empreintes graphiques de narrativité

Si le roman oscille entre *diegèsis* non mimétique (présence narrative) et *diegèsis* mimétique (discours rapporté), il faut aussi reconnaître que le théâtre n'en fait pas exception, (*diegèsis* mimétique et *diegèsis* non mimétique). Concernant le second versant du genre, il s'explique par la présence d'un médiateur narratorial, d'où l'intérêt de cette réflexion. Elle consiste à examiner l'instance d'énonciation fictive contenue dans le script et les didascalies diégétiques.

2.1. L'instance d'énonciation fictionnelle dans le script

Selon Anne Ubersfeld (1996), le "script" est tout ce qui fait référence au texte dramatique à l'exclusion de sa représentation (performance). L'instance d'énonciation fictionnelle traduit la présence d'une voix narrative dans le récit de fiction. En se penchant sur la question du script, la tâche consiste à analyser après avoir identifié les traces narratives. Le fragment extrait dans *Rhinocéros* (1970, pp. 151-154) de Ionesco donne est exemple à cet effet :

BÉRENGER, *se regardant toujours dans la glace.* — Daisy ! Daisy ! Où es-tu, Daisy ? Tu ne vas pas faire ça ! (*Il se précipite vers la porte*) [...] Je suis tout à fait seul maintenant. [...] Je ne vous suivrai pas, je ne vous comprends pas ! Je reste ce que je suis. Je suis un être humain. Un être humain. (*Il va s'asseoir dans le fauteuil.*) La



situation est absolument intenable. C'est ma faute, si elle est partie. [...] Personne ne peut m'aider à la retrouver, personne, car il n'y a plus personne. [...] (*Il se précipite vers le placard, en sort des photos, qu'il regarde.*) Des photos ! Qui sont-ils tous ces gens-là ? M. Papillon, ou Daisy plutôt ? Et celui-là, est-ce Botard ou Dudard, ou Jean ? ou moi, peut-être ! (*Il se précipite de nouveau vers le placard d'où il sort deux ou trois tableaux.*) Oui, je me reconnais ; c'est moi, c'est moi ! [...] (*Lorsqu'il accroche les tableaux, on s'aperçoit que ceux-ci représentent un vieillard, une grosse femme, un autre homme. La laideur de ces portraits contraste avec les têtes des rhinocéros qui sont devenues très belles. Bérenger s'écarte pour contempler les tableaux.*) Je ne suis pas beau, je ne suis pas beau. [...] J'ai eu tort ! Oh, comme je voudrais être comme eux. Je n'ai pas de corne, hélas ! Que c'est laid, un front plat. [...] (*Il écoute les barrissements.*) [...] Malheur à celui qui veut conserver son originalité ! (*Il a un brusque sursaut.*) Eh bien tant pis ! Je me défendrai contre tout le monde ! Ma carabine, ma carabine ! (*Il se retourne face au mur du fond où sont fixées les têtes des rhinocéros, tout en criant :*) Contre tout le monde, je me défendrai ! [...] Je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! Je ne capitule pas !

Bien qu'au sens traditionnel du terme Bérenger ne soit pas un narrateur, il faut toutefois avouer qu'il n'en est pas pour autant exclu. Le monologue du personnage est en fait une narration implicite. Il révèle l'atmosphère qui prévaut dans son environnement en plus du conflit intérieur tout en mettant le lecteur-spectateur ou le spectateur-lecteur à contribution pour le décryptage des non-dits et des sous-entendus. Bérenger indique la métamorphose de ses compagnons en rhinocéros sans décrire exactement les événements : « je suis tout à fait seul maintenant », « je ne vous suivrai pas, je ne vous comprends pas ». La négation justifie sa solitude grâce à l'adverbe « seul » suivi par la marque de temporalité « maintenant ». Ces deux références confirment le rapport antagoniste entre eux en laissant deviner sur ce qui leur est arrivé. L'extériorisation de son conflit psychologique est visible dans le tiraillement entre la culpabilité, « Malheur à celui qui veut conserver son originalité ! », et la détermination à rester fidèle à lui-même en tant que défenseur de l'espèce humaine, « Contre tout le monde, je me défendrai ! [...] Je ne capitule pas. » Ceci permet de mieux saisir les enjeux de la pièce sans qu'il ne l'explique.

Par ailleurs, le héros marque sa présence dans le récit. Le pronom personnel sujet, « je », accompagné d'indicateur spatio-temporel, « maintenant » en témoignent. En s'appuyant sur ces indices, ce monologue est homodiégétique étant donné qu'il partage une expérience personnelle à caractère immersive. Du point de vue de la perspective, Bérenger est le point central à partir duquel le critique perçoit son narratif. Il offre alors la possibilité, sans ambiguïté, d'accéder immédiatement à sa façon d'appréhender la réalité. La focalisation interne est justifiée par des indices linguistiques ; au niveau de l'expérience sensorielle : « *Il écoute les barrissements* » (entendre), « *Il se précipite vers un placard, en sort des photos, qu'il regarde* » (voir) ; et de l'expérience cognitive : « Personne ne peut m'aider à la retrouver, personne, car il n'y

a personne » (se dire), « je suis le dernier homme, je le resterai jusqu'au bout ! » (penser). Le monologue est réflexif étant donné qu'il permet au protagoniste d'évaluer les avantages et les inconvénients avant toute prise de décision. Parlant du temps, il s'agit d'une narration simultanée dans la mesure où le personnage partage clairement ses expériences avec les narrataires. Il réagit en temps réel à la transformation de ses compagnons. Sur la fonction, ce monologue est à la fois communicatif (il s'adresse aux narrataires) et idéologique, « je ne capitule pas », invitant à le suivre dans sa résilience contre la montée en puissance des dérives politico-sociales. En plus d'Ionesco, d'autres indices dans *Six personnages en quête d'auteur* (2004 pp. 59-61) sont palpables chez Pirandello :

LE PÈRE : Après son départ, monsieur (*il montre la Mère*), la maison me parut vide, tout à coup. Elle était pour moi un cauchemar, mais elle remplissait ma maison ! Resté seul, je me suis mis à errer dans toutes les pièces comme une mouche sans tête. Et celui-là (*il montre le fils*), qui avait été élevé loin de chez moi, eh bien, quand il est rentré, comment vous dire ? je n'ai plus eu l'impression que c'était mon fils. Sa mère n'était plus là pour faire le lien ; alors il a grandi tout seul, dans un coin, dans aucun rapport affectif ou intellectuel avec moi. C'est à ce moment-là (cela peut sembler bizarre, monsieur, mais c'est ainsi) que j'ai commencé à m'intéresser, puis à m'attacher à sa petite famille que j'avais moi-même fondée. D'y penser, cela comblait le vide que je sentais autour de moi. J'avais besoin, absolument besoin de savoir qu'ils vivaient en paix, tout occupés aux petites choses de la vie quotidienne, heureux parce que en dehors et bien loin des complications et des tourments de mon esprit. Et c'est pour en avoir la preuve que j'allais voir cette fillette à la sortie de l'école.

LA BELLE-FILLE : Oui ! Il me suivait, il me souriait et quand j'étais arrivée à la maison, il me faisait au revoir de la main, comme ça ! Je le regardais avec des yeux ronds, tout effarouchée. Je ne savais pas qui c'était ! Je l'ai dit à maman. Elle a dû comprendre tout de suite que c'était lui. (*La Mère approuve de la tête.*) Pour commencer, elle ne m'a plus envoyée à l'école pendant plusieurs jours. Quand j'y suis retournée, je l'ai revu à la sortie – il était d'un comique ! Il tenait à la main un gros paquet. Il s'est approché de moi, il m'a caressé et il a tiré du paquet une grande capeline de paille, avec une guirlande de petites roses pompon – pour moi !

LE DIRECTEUR : Mais c'est du roman, tout ça !

Le fragment laisse transparaître une polyphonie narrative du fait que les personnages (le Père, la Belle-fille) racontent leur histoire. Celle-ci étant visible dans les différentes prises de parole, dont chacun exprime sa version, crée par voie de conséquence, un récit à la fois multicouche et délicat. Impliqués dans une narration simultanée puisqu'ils racontent « ce qui est arrivé dans un passé plus ou moins éloigné » (L. Hébert, 2023, p. 185), ils sont homodiégétiques. Le fragment témoigne



d'une focalisation interne avec le Père et d'une focalisation zéro pour la Belle-fille : « Elle a dû comprendre tout de suite que c'était lui » (la Belle-fille devine ici la pensée de la Mère acquiescée par cette dernière dans une didascalie de jeu « La Mère approuve de la tête »). Le discours est à la fois narrativisé dans l'ensemble puisque les personnages intègrent leur parole dans la narration et rapporté avec Le Fils : « Oh, à propos ! c'est aussi ta mère ! » (p.67).

En résumé, l'instance de l'énonciation fictionnelle a rendu évident la présence de récit : narrateurs homodiégétiques, focalisation interne/externe, discours narrativisé/rapporté et fonction communicative. Tous ces éléments concourent à accréditer la vocation des contemporains à fusionner le « montrer » et le « raconter ».

2.2. Les didascalies à l'épreuve de la production de sens

Étant au départ de simples indications pour la mise en scène, les didascalies compétissent, à ce jour, de manière autonome, dans la production de sens avec les répliques, légitimant leur poéticité.

L'investigation consiste à comparer sémantiquement, dans *Les Cenci*, les répliques et les didascalies séparément. Pour ce faire, les didascalies de l'acte 4, scène 1 (pp. 102-109) ont été regroupées dans le but de produire un narratif par comparaison aux répliques :

Cenci entre en poussant devant lui Lucretia [...] Cenci disparaît. Entre Béatrice avec les assassins. [...] Lucretia paraît. Béatrice fait venir les assassins au premier plan. [...] Après un dernier regard sur les assassins, elle va à Lucretia, qui lui présente deux poignards, et les place dans les mains des assassins. [...] On entend une course affolée. Les deux assassins paraissent, l'un traînant l'autre qui le tire en arrière et essaie de lui résister. Tous deux tremblent de tous leurs membres. L'un des deux assassins fait signe que le cœur lui a manqué. [...] Lucretia se retourne vers eux et les fixe. Au même moment Béatrice revient. Les assassins subjugués repartent. [...] On entend un grand cri. Les assassins ressortent cette fois pleins de sang. Béatrice disparaît en courant et revient avec une bourse et une sorte de chasuble d'église rutilante d'or qu'elle leur jette en vrac. Les assassins sortent en se bousculant. On voit, dans le haut du décor, Cenci réapparaître chancelant, le poing fermé sur son œil droit comme s'il s'accrochait à quelque chose. En même temps éclatent de terribles fanfares dont le bruit va en grossissant.

Dans cet extrait didascalique, le lecteur-spectateur constate une tension entre Cenci et Lucretia justifiée par le gérondif « *en poussant* » qui traduit la brutalité. À l'entrée de Béatrice avec les assassins, la remise des « *poignards* » à ceux-ci pour la première tentative de meurtre se sanctionne par un échec : « *L'un des deux assassins fait signe que le cœur lui a manqué. L'autre qu'il a essayé d'agir quand même, mais qu'il a été entraîné.* » Ensuite, les missionnaires paraissent motivés, « *Les assassins subjugués repartent* », en tenant compte de la déclarative, « *Lucretia se retourne vers eux et les fixe* » qui en dit long et du syntagme prépositionnel, « *Au même moment Béatrice revient* »,

symbolique d'une exhortation à la revanche. Enfin, la mort imminente de Cenci est perçue dans ce champ lexical : « *un grand cri* », « *cette fois pleins de sang* », « *chancelant* » et « *s'accrochait* ». Cette affirmation est corroborée par la récompense de Béatrice, « *une bourse et une sorte de chasuble d'église rutilante d'or* », démontrant ainsi sa satisfaction à la réussite de la mission.

En comparant cette didascalie avec les répliques du même extrait, il ressort que celle-ci traduit la même dynamique sémantique, en général, puisque la dispute dans les répliques est confirmée par la brutalité dans les didascalies (pantomime). De plus, l'échec et la réussite suite à l'assassinat trouvent leur synonyme dans cette didascalie diégétique. Dès lors, les didascalies contiennent autant d'information que les répliques (les informations manquantes de part et d'autre pouvant être considérées comme des variantes). Ce travail établit donc qu'on peut lire les didascalies tel un roman indépendamment des répliques et accéder presque au même contenu sémantique⁴.

De manière explicite, les empreintes graphiques de narrativité ont prouvé la forte prégnance de la narration dans les pièces contemporaines. Elles s'observent soit dans la combinatoire réplique/didascalie, soit dans les didascalies. Si toutefois les auteurs s'adonnent à une telle pratique, il devient nécessaire de s'interroger sur leurs motivations.

3. La narration dramatique : entre esthétique et idéologie

Centrer les œuvres dramatiques exclusivement sur l'alternance dialogique ne fait plus l'unanimité parmi les auteurs contemporains. Au mieux, ceux-ci exploitent d'autres approches dont « l'emprise du récit sur la forme dramatique *ou encore* des fragments de texte [...] parfois didascaliques, parfois narratifs, parfois dialogiques, sans statut décisif » (J-P. Ryngaert 2012, p. 9-11).

Il faut chercher dans cette optique à comprendre les enjeux liés à une telle recrudescence de la narration. Ceci passe par l'usage des didascalies comme fin poétique et le contrepois lié à l'hybridité générique du genre.

3.1. Les didascalies comme expression poétique

Si le foisonnement du discours didascalique dénature le texte dramatique par rapport à sa forme originelle (dialogique), il ouvre d'autres horizons relativement à la façon d'appréhender ce genre. Assoiffés par un esprit créatif, les auteurs fluctuent-ils entre instruction scénique et narration pour une immersion meilleure, d'où la poétique.

En 1988, Brian Richardson affirme que le narrateur au théâtre était « la voix ou la conscience qui encadre, raconte, engendre les actions et les personnages d'une

⁴ L'analyse a montré que les didascalies contiennent à plus de 70% les mêmes informations que celles des répliques. Nous n'avons seulement donné qu'un seul exemple, à cet effet.



pièce » (cité par B. Hennaut 2016, p. 276). Cette médiation auctoriale densifiée est devenue la pierre angulaire de la nouvelle esthétique théâtrale actuelle.

Les didascalies dans *Six Personnages en quête d'auteur* participent activement à la construction de la fiction par l'entremise de la narration. Elles ajoutent une couche complémentaire à la compréhension par la caractérisation minutieuse des personnages (p. 41-42) tout en mettant en évidence aussi la porosité de frontière existante entre la fiction et la réalité (p. 35-82-83). Par ailleurs, l'on dénote un volet métathéâtral où l'auteur s'interroge sur le mode de fonctionnement de ce genre dans une mise en abyme (p. 90-91). Ainsi, la poétique s'observe-t-elle dans cette valeur littéraire puisqu'elles participent tout comme les répliques à l'intelligibilité de la pièce. *Rhinocéros* n'en fait pas exception ; les didascalies narratives, en plus des indications scéniques, véhiculent un message idéologique en rapport avec la contamination par la rhinocérite visible dans la transformation de Jean (p. 102). Aussi, le dramaturge fait-il usage d'hypotypose (pp. 54-83-85) pour renforcer d'abord la narration (les didascalies de plus d'une page) et ensuite pour enrichir l'expérience du lecteur-spectateur et du spectateur-lecteur. Dans *Les Cenci* (pp. 102-109) d'Artaud, la comparaison entre les répliques et les didascalies montrent la proximité sémantique, donc poétique, entre les deux couches textuelles. Elle révèle une cohabitation tacite entre les deux genres : le théâtre avec les répliques et le roman à l'image les didascalies. Koltès le souligne (cité A. Petitjean, 2012, p. 67) : « 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 ». Cette forme est palpable chez Artaud qui, dans l'expérimentation de son théâtre, a ingénieusement réussi.

Au total, la poétique perçue dans les didascalies montre une densification de son rôle par rapport à sa fonction d'antan puisqu'elles ont « des enjeux variés (narratif, descriptif, explicatif, pratique, poétique, ludique) et mélangent les genres (roman, poésie, essai) et les arts (danse, musique, cinéma) » (M-C Hubert 2012, p. 23). À cet effet, elles sont une expression poétique, car elles enrichissent le texte à travers l'hypotypose (une description vivante et détaillée de quelque chose dans le dessein impliquer émotionnellement le lecteur) et favorisent l'intergénéricité : un élément indispensable quant au contrepoids entre la monstration et la narration.

3.2. *Le théâtre à l'épreuve de l'hybridation générique : le contrepoids*

Les auteurs dramatiques contemporains usent de monstration et de narration dans l'élaboration de la fable. Cette mixité, source de richesse et de diversité, s'observe tantôt dans les didascalies diégétiques (Acte 1 p. 53, *Rhinocéros*) tantôt dans les répliques (Acte 3 scène 1 pp. 92-93, *Les Cenci*), tantôt dans la conjonction des deux (pp.113-114, *Six personnages en quête d'auteur*). Pour la première, elle donne plus de prégnance à la fiction pour une expérience immersive. Concernant la deuxième, elle montre deux énonciateurs, à savoir un personnage jouant son rôle à travers un discours et une autre voix (didascalie) qui encadre celle du personnage dans un récit-

cadre. Dans le script, la voix responsable de la didascalie est semblable à celle du « narrateur-énonciateur puisqu'il est tenu pour responsable des didascalies et de l'organisation, c'est-à-dire du séquençement des actions mises en œuvre par les personnages admettant des phénomènes de focalisation. » (B. Hennaut 2016, p. 277) De ces deux paliers, il ressort des traces d'un *narrateur* propre à celui du roman même s'il ne doit pas être compris au sens traditionnel du terme.

Face à Goethe qui affirme que le romancier appartient au cercle de ceux qui sont à son écoute tandis que celui du dramaturge se rapporte à ceux qui regardent et entendent, Schiller répond en ces termes :

L'action dramatique se meut devant moi, dans l'action épique c'est moi qui suis en mouvement autour d'elle, elle-même semblant rester en repos. [...] Lorsque l'événement se meut devant moi, je suis enchaîné entièrement au moment présent sensible, mon imagination perd toute liberté, une anxiété permanente naît et se conserve en moi, je suis obligé de me tenir toujours auprès de l'objet représenté, tout regard en arrière, toute réflexion me sont interdits, parce que j'obéis à une puissance étrangère. Lorsque je me meus autour de l'événement qui ne saurait m'échapper, je puis changer le rythme de mes pas, m'arrêter plus ou moins longtemps selon mon besoin subjectif, je peux me tourner vers l'arrière, me porter en avant et ainsi de suite [...] Dans le cas de l'épopée, c'est la sensibilité qui est menacée, alors que dans la tragédie il s'agit de la liberté. Il est donc naturel que le contrepoids de ce manque soit toujours constitué par une caractéristique représentant la spécificité du genre poétique opposé. Ils se rendront ainsi l'un à l'autre le même service. (Goethe 1996, p. 139)

Selon Schiller, la lecture d'une œuvre épique (roman) reposant sur la narration a moins de contraintes sur le lecteur que celle de la tragédie (théâtre) pendant sa représentation. Lorsqu'une pièce est représentée, le spectateur est tenu de rester de l'exposition jusqu'au dénouement pour une meilleure compréhension. Il perd toute liberté, immobilisé par cette puissance étrangère : la magie de la mise en scène. Par contre, l'œuvre épique, n'en reposant sur aucune, donne la latitude à son lecteur de choisir son rythme, sa cadence de lecture. Le *distinguo* entre la liberté (dramatique) et la menace de la sensibilité (épique) s'explique par le fait que, concernant le premier, la représentation facilite et approfondit davantage la compréhension ; ce qui n'est pas du tout le cas de la seconde dans la mesure où elle exige plus de concentration pour accéder au sens profond de l'œuvre. Sur cette base, la conciliation vient du contrepoids qui permet d'inclure les deux modes en permettant aux lecteurs-spectateurs ou aux spectateurs-lecteurs de profiter pleinement des deux types de sensation.

À cet effet, la symétrie s'observe dans l'action et la narration confirmant alors l'hybridation. Les spectateurs-lecteurs la perçoivent dans certains récits faits par les personnages tandis que les lecteurs-spectateurs la voient dans le script. Le théâtre est un genre fécond, mieux il est la métaphore d'un art culinaire dont les différents ingrédients (autres genres et arts) lui donnent sa saveur suave.

En somme, la narration dramatique montre la volonté des auteurs à faire évoluer ce genre. Même si les pièces témoignent du fait que beaucoup restent à faire, il faut



toutefois avouer qu'ils ne l'ont pas démerité. La pondération qui crée la coexistence entre action et narration prouve la pénétrabilité intergénérique, car « la fragilité des frontières s'inscrit dans l'essence même du théâtre, qui se produit sur la convergence de plusieurs formes artistiques » (Z. Samara, A. Sivetidou, 2010, p. 12).

Conclusion

De cette étude, il convient de retenir que la narration est présente dans les didascalies diégétiques, dans les répliques au moyen d'un récit et dans la combinaison des deux composantes où les didascalies servent de récit-cadre. Elle favorise une immersion plus grande vu les informations enrichissantes qu'elle contient.

Par ailleurs, l'étude narratologique rend visible au niveau de l'instance narrative, des narrateurs homodiégétiques (les trois pièces), la focalisation interne (les trois pièces) et la focalisation zéro (*Six Personnages en quête d'auteur*). Parlant du mode, le travail a dévoilé le discours narrativisé (les trois pièces) en plus du discours rapporté (*Six Personnages en quête d'auteur*). Sur les fonctions, l'analyse dénote la fonction narrative et la fonction idéologiques (les trois pièces). Concernant le temps, l'investigation témoigne d'une narration simultanée (*Rhinocéros* et *Les Cenci*) et d'une narration ultérieure (*Six Personnages en quête d'auteur*).

En outre, l'examen des éléments narratifs dans le texte dramatique montre comment ceux-ci favorisent la narrativité diégétique. B. Buffard-Moret (2000, p. 40) signifie dans ce sens que « le discours direct n'est pas complètement autonome puisque le narrateur a besoin de reconstituer la situation d'énonciation pour que le message puisse être correctement interprété par le lecteur ; ce faisant, il interprète les intentions de celui qui parle ». Ceci remet en question les affirmations amputant au théâtre un médiateur narratorial même si le terme doit être compris au second degré ; c'est-à-dire que la *diegèsis* est incluse dans la *mimèsis* tant dans le script que dans la performance. Il faut encore admettre que la narration révèle chez ces auteurs d'une motivation esthétique-idéologique en ce sens qu'elle confirme la flexibilité à la fois intergénérique et interartistique du théâtre et qu'elle sert par le truchement de sa communication écrite et orale à véhiculer des messages (politique, philosophique, sociale). Ces différentes mutations du théâtre peuvent se justifier par l'effritement de la société dont les différents jeux esthétiques des auteurs constituent tacitement des enjeux idéologiques.

Corpus

Artaud, A. (1964). *Les Cenci*, Paris : Gallimard.

Ionesco, E. (1970). *Rhinocéros*, Paris : Bordas.

Pirandello, L. (2004). *Six Personnages en quête d'auteur*, Paris : Flammarion.

Références bibliographiques

- Aristote, traduit par Charles Batteux, (2016). *Poétique*, Paris, version numérique.
- Herbert, L. (2023). *Introduction à l'Analyse des textes littéraires*, Paris : Classiques Garnier
- Herbert, L. (2014). *L'Analyse des textes littéraires*, Paris : Classiques Garnier
- Buffard-Moret, B. (2000). *Introduction à la stylistique*, Paris : Nathan.
- Chatman, S. (1990). *Coming to terms : the rhetoric of narrative in fiction and films*, Ithaca : Cornell University Press.
- Corneille. (1963). « Trois Discours », *Œuvres complètes*, Paris : Seuil.
- Fludernik, Monika. (1996). *Toward a "natural" narratology*, London : Routledge.
- Gérard, G. (1978). *Seuils*, Seuil : Paris.
- Gérard, G. (1969). *Figure II*, Paris : Seuil.
- Gérard, G. (1972). *Figure III*, Paris : Seuil.
- Goethe, Johann Wolfgang Von. (1996). « Poème épique et poème dramatique » (lettre à Schiller, 23 déc. 1797), *Écrits sur l'art*, Paris : GF-Flammarion, pp. 134-139.
- Hennaut, B. (2016). *Théâtre et récit : l'impossible rupture*, Paris : Classiques Garnier.
- Hubert, M-C. (2012). « Avant-propos », *De l'hypertrophie du discours didascalique au XXe siècle*, Paris : Presses Universitaire de Provence.
- Huston, N. (2008). *L'Espèce fabulatrice*, Arles : Actes Sud.
- Jubinvillle, Y. (2003). « Trajectoire du romanesque : la scène sous le charme du roman (Diderot, Stanislavski, Pirandello) », *L'Annuaire théâtrale*, n°33, 46-60.
- Klimis, S. (2012). « Le Drame de la narration. Une invention philosophique ? », *Raconter des histoires ; Quelles narration au théâtre aujourd'hui ?*, Genève : Metispresses.
- Maftah el Kheir, M. Y. (2023). « Théâtre et récit : la tyrannie du temps », *Du non narratif au théâtre*, Paris : L'Harmattan.
- Pavis, P. (2007). *Le Théâtre contemporain*, Paris : Armand Colin.
- Pavis, P. (2012). *L'Analyse du spectacle*, Paris : Armand Colin.
- Petitjean, A. (2010). « Le processus d'"épïcisation" et les procédés de "romanisation" dans les œuvres dramatiques françaises contemporaines », *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Paris : Classiques Garnier.
- Petitjean, A. (2012). *Études Linguistiques des didascaliques*, Limoges : Lambert-Lucas.
- Pirandello, L. (1988). « L'Action parlée », *L'Humour et autres essais*, trad. Par François Rosso, Paris : Michel de Maule.
- Revaz, F. (2009). *Introduction à la narratologie*, Paris : De Boeck
- Ryngaert, J-P. (2012). *Théâtre du XXIe siècle*, Paris : Armand colin.
- Samara, Z. et Sivetidou A. (2010). « Discours inaugural. Les genres littéraires en dialogue », *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française*, Paris : Classiques Garnier.