

Le genre dramatique

Diégésis et Mimésis

Aristote, dans le chapitre III de *La Poétique*, oppose la *διήγησις*, ou récit pur dans lequel le poète parle en son nom, et la *μίμησις*, ou imitation parfaite dans laquelle ce sont les personnages qui parlent. Dans le livre III de *La République*, Platon relevait déjà qu'au théâtre le poète cherche « à nous faire croire que c'est un autre que lui qui parle ». D'Aubignac, au XVII^e siècle, en fait une règle dans sa *Pratique du théâtre* : « Dans le poème dramatique il faut que le poète s'explique par la bouche des acteurs ; il n'y peut employer d'autres moyens ». Le théâtre, contrairement au roman, offre un spectacle immédiat (sans narrateur) et par conséquent plus propre à exciter les passions.

Le travail minimal nécessaire pour adapter un texte narratif en vue de la scène consiste non pas à le modifier sur le plan lexical ou syntaxique pour le rapprocher par exemple du langage parlé, mais à le mettre *dans la bouche* d'un ou de plusieurs personnages, ou du moins à en faire l'expression d'une ou de plusieurs voix clairement distinctes de celle de l'écrivain. La spécificité du texte *de théâtre* réside, en définitive, dans la mise en situation du discours.

La spécificité du texte dramatique

Le texte théâtral consiste en une délégation de parole. Le dramaturge écrit pour que s'expriment les personnages. Il y a donc deux niveaux énonciatifs, bien distincts typographiquement, selon que c'est le dramaturge (didascalie) ou les personnages (dialogues) qui s'expriment. Le texte dramatique est en effet constitué de deux types de voix :

- les *répliques*, texte destiné à être proféré sur scène, qui constituent ensemble le *dialogue* et pour chaque personnage ce qu'on appelle précisément son *rôle* ;
- et les *didascalies*, texte qui ne serait — en principe — pas proféré dans le cas d'une représentation.

Les didascalies

À la manière des nuances exprimées en italien sur partition (pianissimo, piano, forte, fortissimo, *etc.*) et qui indiquent comment doit être jouée une note, une phrase, ou encore un passage entier d'une œuvre musicale, la didascalie, du grec *διδασκαλία*, « enseignement, instruction », donne des indications sur le jeu des acteurs. Plus particulièrement, la didascalie mentionne en début de texte l'identité des personnages. Elle indique qui est présent dans chacune des scènes. Elle apprend qui dit quoi et à qui, renseigne sur l'espace, les gestes et mouvements des personnages ou leur interaction avec des objets présents sur scène. Elle peut également

donner des indications sur le décor, les ambiances lumineuses et sonores, la diction, *etc.*

On préfère le terme *didascalies* à *indications scéniques*, puisque les répliques en suggèrent également. C'est ce qu'on appelle les *didascalies internes* : « Prends un siège, Cinna » (Corneille, *Cinna*), « Voilà un homme qui me regarde » (Molière, *George Dandin*), « Bois ton thé, Sémiramis. (*Il n'y a pas de thé, évidemment.*) » (Ionesco, *Les Chaises*), *etc.* À vrai dire, dans la mesure où il peut être interprété de manière à dégager des indications au sujet de la mise en scène, tout discours est potentiellement *didascalie interne*. Aussi l'expression s'en trouve-t-elle largement disqualifiée.

Les répliques

Pour comprendre la complexité d'un personnage, il faut pénétrer dans la profondeur du dialogue, notamment en saisissant son contexte d'énonciation. Lorsque Phèdre dans la pièce éponyme (1677) de Racine s'écrie : « J'aime... à ce nom fatal, je tremble, je frissonne », qui s'exprime ? la femme de Thésée ? la belle mère d'Hippolyte ? une femme éprise d'une passion déchirante ? Vénus ? tout cela à la fois ?

Au contraire, en particulier à partir des années 50 et dans le *nouveau théâtre* où le langage a perdu sa fonction rassurante d'échange d'information, le dialogue est volontairement « à côté » de la situation. Dès lors compte moins ce qui est dit que la façon dont cela est dit, les hésitations, les silences, les stéréotypes, *etc.* Le langage ordinaire relève une peur ou une impossibilité de se situer par rapport au monde.

Au XX^e siècle, les écrivains dramatiques ont poussé à leur paroxysme le jeu entre répliques et didascalies. Dans *La Nuit juste avant les forêts*, écrite en 1977 par Bernard-Marie Koltès, les didascalies sont tout simplement supprimées. Aucun espace n'est désigné ni aucun personnage annoncé : le texte semble se réduire à un immense et unique monologue intérieur. Mais, détail essentiel, il est flanqué de guillemets, qui s'ouvrent avant le premier mot pour se fermer après le dernier. Guillemets qui signifient que le texte cite quelqu'un, un personnage qui parle. Il s'agit donc toujours, énonciativement parlant, de discours direct, signalé par la présence, discrète mais indéniable, d'une marque attributive. Il y a donc bien délégation de parole et par conséquent théâtre.

Au fur et à mesure qu'on avance dans l'histoire du théâtre et que l'on distingue de plus en plus clairement l'écrivain dramatique du metteur en scène, on note plutôt une amplification, une extension de la didascalie par rapport au dialogue. À l'inverse de l'effacement observé chez Koltès, la didascalie peut en effet s'enfler considérablement, et finir par briguer le statut de voix narrative. C'est notamment le cas dans *Acte sans paroles* (I et II, 1956 et 1959) de Beckett, constitué seulement d'une longue didascalie décrivant les faits et gestes d'un personnage muet.

La Structure du texte dramatique

La présentation des personnages et du contexte

En principe, au début de chaque pièce de théâtre sont indiqués le nom des personnages (lorsqu'ils en ont) ou leur profession, éventuellement leur(s) lien(s) de parenté, ainsi que les acteurs ayant incarné leur rôle lors de la création (première mise en scène) de la pièce.

On y trouve également une description du décors où se joue l'action.

L'acte

L'acte est au théâtre ce que le chapitre est au roman. Il constitue chacune des divisions principales d'une pièce. Un acte se caractérise par une unité de temps et, en général, par une unité de lieu. Un changement d'acte permet souvent à l'auteur de procéder à une ellipse temporelle ou à un changement de lieu et donc de faire progresser l'intrigue.

Dans *La Cantatrice chauve* de Ionesco, il n'y a pas d'acte, sans doute parce qu'il n'y a pas

d'intrigue, c'est-à-dire pas d'action (cf. schéma narratif).

La scène

À leur tour, les actes se divisent en scènes, déterminées à partir du XVIIe par l'entrée ou la sortie d'un ou plusieurs personnages.

« *Art* » de Reza n'est pas structurée en actes et en scène, mais, comme au cinéma, en séquences successives, non hiérarchisées les unes par rapport aux autres par une règle formelle. Elle se présente donc comme une suite fragmentée de moments d'action ou de pensée des personnages, séparés par des astérisques. Lors de la représentation, on passait d'un lieu à un autre — ou, plus précisément, d'un tableau (subdivision d'une pièce de théâtre marquée par un changement de décor) à l'autre —, d'une scène dialoguée au recentrement sur la pensée d'un personnage en aparté, en obscurcissant la scène quelques secondes, à la manière d'un fondu au noir qui sépare deux séquences successives d'un film ou en mettant en évidence un personnage par un faisceau de lumière à l'aide de projecteurs.