

# Cahier De La Recherche Africaine

REVUE PLURIDISCIPLINAIRE : LETTRES, ARTS ET SCIENCES  
HUMAINES

Année 2 - N°3 - Jan-2024

BP: 17004, Université Omar Bongo  
Libreville (Gabon)  
[cra.uob@gmail.com](mailto:cra.uob@gmail.com)  
[www.revue-cra.com](http://www.revue-cra.com)

ISSN : 2958-5805 (E)  
2958-5813 (P)



Tel : (+241) 077853540 / 066600380 /  
(+33) 0647489781  
[gnkeditons.gab@gmail.com](mailto:gnkeditons.gab@gmail.com)



**Cahier De La Recherche Africaine**

N° 3  
Jan- 2024



ISSN : 2958-5805 (E)  
2958-5813 (P)



N° 3 / Jan - 2024

## Cahier De La Recherche Africaine

Revue pluridisciplinaire : Lettres, Arts et Sciences Humaines



## Nouveaux regards sur les dynamiques africaines

Revue indexée : Scientific Journal Impact Factor (SJIF)



**CAHIER DE LA RECHERCHE AFRICAINE**

**Revue Pluridisciplinaire  
Lettres, Arts et Sciences Humaines**

-----

**Université Omar Bongo**

**Année 2 / Numéro 3 / Janvier 2024**

**ISSN : 2958-5805 (E)**

**2958-5813 (P)**

# **NOUVEAUX REGARDS SUR LES DYNAMIQUES AFRICAINES**



**TOGETHER WE REACH THE GOAL**

**Revue indexée**

**Scientific Journal Impact Factor (SJIF)**

**<https://sjifactor.com/passport.php?id=23299>**

**Impact Factor : 3.083**



## MENTION LEGALE

La rédaction du *CRA* rappelle que les opinions exprimées dans les articles ou reproduites dans les analyses n'engagent que leurs auteur(e)s.

© Editions GNK Gabon 2024  
Tel. (+241) 066600380/077853540 Libreville  
[gnkeditons.gab@gmail.com](mailto:gnkeditons.gab@gmail.com)  
ISSN : 2958-5805  
Tous droits réservés pour tous les pays.  
Toute modification interdite



*Fortis Fortuna Adiuvat*



Revue pluridisciplinaire : Lettres, Arts et Sciences Humaines

ISSN : 2958-5805

Contacts :

[cra.uob@gmail.com](mailto:cra.uob@gmail.com)

[www.revue-cra.com](http://www.revue-cra.com)

Bp. 17004, Université Omar Bongo, Libreville - Gabon

#### DIRECTEUR DE PUBLICATION

NDOMBI-SOW Gaël, Maître de Conférences, Université Omar Bongo

#### REDACTEUR EN CHEF

MAGNIMA-KAKASSA Arsène, Maître de Conférences, Université Omar Bongo

#### SECRETARIAT

BISSIELO Gaël Samson, Université Omar Bongo

BIVEGHE BI NDONG Wilfried, Institut de Recherche en Sciences Humaines

DISSY DISSY Yves Romuald, Université Omar Bongo

KOUMBA ALIHONOU Gwladys, Ecole Normale Supérieure de Libreville

MASSALA MBINDZOUKOU Marius, Université Omar Bongo

MILEBOU NDJAVE Kelly Marlène, Université Omar Bongo

MOUNZIEGOU-MOMBO Narcice Wolfgan, Université Omar Bongo

MOUTANGO Fabrice Anicet, Université Omar Bongo

MOUVONDO Epiphane, Université Omar Bongo

NDOMBI BOUNDZANGA Bertrand Dimitri, Université Omar Bongo

NDONG BEKA II Poliny, Université Omar Bongo

#### COMITE SCIENTIFIQUE

- **DIENE Babou**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Gaston Berger - Sénégal
- **FOTSING MANGOUA Robert**, Professeur Titulaire (Littérature), Université de Dschang - Cameroun
- **IDIATA Franck Daniel**, Professeur Titulaire (Linguistique), Université Omar Bongo - Gabon
- **LAMAH Daniel**, Professeur Titulaire (Géographie), Université de Kindia - Guinée
- **MADEBE Georice Berthin**, Directeur de Recherche (Sémiotique), Institut de Recherches en Sciences Humaines (IRSH) de Libreville - Gabon
- **MAMADOU DINDE Diallo**, Professeur Titulaire (Histoire), Université de Kankan - Guinée
- **MBONDOBARI Sylvère**, Professeur des Universités (Littérature), Université Bordeaux Montaigne - France
- **MENGUE M'OYE Alexis**, Professeur Titulaire (Histoire), Université Omar Bongo - Gabon
- **MONGUI Pierre-Claver**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Omar Bongo - Gabon



- **N'GORAN David**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d'Ivoire
- **NDOMBET André-Wilson**, Professeur Titulaire, (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **NZINZI Pierre**, Professeur Titulaire (Philosophie), Université Omar Bongo – Gabon
- **RENOMBO Steeve**, Professeur Titulaire (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **TONDA Joseph**, Professeur Titulaire (Sociologie/Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **AKOMO ZOGHE S. Cyriaque**, Maître de Conférences (Civilisations hispano-africaines), Ecole Normale Supérieure de Libreville – Gabon
- **BIKOMA Florence**, Maître de Conférences (Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **KONAN Richmond Alain**, Maître de Conférences (Littérature), Université Félix Houphouët-Boigny – Côte d'Ivoire
- **MAGNIMA-KAKASSA Arsène**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MAKITA-IKOUAYA Euloge**, Maître de Conférences (Géographie), Université Omar Bongo – Gabon
- **MAPANGOU Dacharly**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MBOYI BONGO Serge**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **MEBIAME ZOMO Maixant**, Maître de Conférences (Anthropologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **MOMBO Charles Edgar**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **MOUSSOUNDA IBOUANGA Firmin**, Maître de Conférences (Linguistique), Université Omar Bongo – Gabon
- **MVE EBANG Bruno**, Université Omar Bongo, Maître de Conférences (Science Politique), Université Omar Bongo – Gabon
- **NDOMBI-SOW Gaël**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon
- **NZENGUET IGUEMBA Gilchrist Anicet**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **OBIANG NNANG Noël Christian-Bernard**, Maître de Conférences (Histoire), Université Omar Bongo – Gabon
- **OVONO EBE Mathurin**, Maître de Conférences (Littérature espagnole), Université Omar Bongo – Gabon
- **PAMBO PAMBO N'DIAYE Anges Gaël**, Maître de Conférences (Littérature anglaise), Université Omar Bongo – Gabon
- **SANDOUONO FAYA Moïse**, Maître de Conférences (Histoire), Université de Kindia – Guinée
- **SOUMAHO MAVIOGA Orphée Martial**, Maître de Conférences (Sociologie), Université Omar Bongo – Gabon
- **TABA ODOUNGA Didier**, Maître de Conférences (Littérature), Université Omar Bongo – Gabon



## SOMMAIRE

<b>Editorial</b> .....	11
<b>HISTOIRES ET SOCIÉTÉS À L'ÉPREUVE DE LA FICTION</b> .....	13
<b>MEBALE M'OBANG Alan Brel</b> (Université Omar Bongo) <i>L'écriture de l'histoire dans <i>L'odyssée de Mongou</i> de Pierre Samy</i> .....	15
<b>DIOUF Ibrahima</b> (Université Cheikh Anta Diop de Dakar) <i>L'aventure ambiguë</i> de Cheikh Hamidou Kane : entre quête identitaire et désir d'histoire.....	37
<b>SANGOU Fadil Abdel</b> (Université de Dschang) Rituels liminaires du mariage dans <i>Les impatientes</i> de Djaïli Amadou Amal, <i>Loin des mosquées</i> d'Armel Job et <i>Une femme pour mon fils</i> d'Ali Ghalem.....	55
<b>NDONG NDONG Yannick Martial</b> (Université Omar Bongo) « Récit spéculaire » et témoignages en spirales à la lumière de <i>Le lys et le flamboyant</i> de Henri Lopes.....	73
<b>BICHARA Taoussi Taoukamla</b> (Université de N'Djaména) Espace et temps de la mort dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma.....	93
<b>IDOMBA MBOUKOUABO Claire Versuela</b> (Université Omar Bongo) L'impairité factorielle du discours critique dans le roman féminin : cas <i>D'écart-ville</i> de Parfaite Ollame.....	113
<b>OBAME ENDAMNE Wilfridh</b> (Université Omar Bongo) Pour une lecture des occurrences de la nuit dans les films joués par Philippe Mory.....	131
<b>JADDAD Njoud</b> (Université Chouaib Doukkali, El Jadida) Le cinéma au Maroc : étude phénotype.....	145
<b>DIOUÉ Wohnouan Marie-Josée</b> (Université Félix Houphouët-Boigny) « La rue paille » dans <i>Cahier d'un retour au pays natal</i> d'Aimé Césaire : de la production du signe) la production du texte.....	171



<b>COSKER Christophe</b> (Université De Bretagne Occidentale/Université de La Réunion) Enquête littéraire et intertextuel sur Nassur Attoumani. Pour une conception de l'écrivain francophone comme médiateur interculturel.....	185
<b>AMAN Geoffroy Junior Aka N'goran</b> (Institut National Polytechnique Félix Houphouët-Boigny) L'idéologie de la violence raciale dans <i>Our Nig</i> de Harriet E. Wilson.....	199
<b>AHO Kouakou Bernard</b> (Université Alassane Ouattara) De l'humanisme au transhumanisme : le renouement de l'homme dans la vision poétique.....	217
<b>ONDO MENDAMNE Dolly</b> (Université Omar Bongo) L'épidictique : entre préservation de l'Etat et génie français. Discours de Bordeaux du général de Gaulle.....	235
<b>YAO Attougbré Dieudonné</b> (Université Alassane Ouattara) La didascalie : un paradigme de renouvellement de l'écriture théâtrale.....	257
<b>NAOUAR Mohamed</b> (Université de Tunis) Pascal Quignard et le paradoxe de la musique.....	275
<b>SCIENCES HUMAINES ET SOCIALE : POUR UNE ACTUALISATION DES SAVOIRS ENDOGENES ET AFROCENTRES.....</b>	295
<b>M'VE Gaëlle</b> (Université Omar Bongo) Migrations subsahariennes vers l'Europe : l'esclavage des temps modernes.....	297
<b>OWOULA BOSSOU Yvan Comlan</b> (Université Omar Bongo) L'OUA/UA à l'épreuve de la notion des changements anticonstitutionnels : l'africanisation de la paix en question (XXe- Début du XXIe siècle).....	321
<b>MEHYONG Stéphane William</b> (Université Omar Bongo) L'abandon du projet de centrale électrique pilote à énergie thermique des mers d'Abidjan en Côte d'Ivoire 1941-1958.....	339



<b>MANGA Anne Marie Blanche</b> (Université de Yaoundé I) <b>TSALA TSALA Jacques-Philippe</b> (Université de Yaoundé I) Ségrégation sexuée et développement de l'identité de genre chez des filles de 8 à 12 ans scolarisées à l'école primaire au Cameroun.....	<b>361</b>
<b>Al-CHIKH Insaf</b> (Université de Genève) <b>ALLADATIN Judicaël</b> (Institut universitaire des cadres et Consortium SFR-D) <b>ROCHE Lionel</b> (Université du Québec à Montréal) Conception d'une démarche méthodologique pour l'analyse de l'activité de gestion d'établissement scolaire au Maroc pour les fins de développement de formation adaptée : l'usage des traces vidéo d'activité.....	<b>381</b>
<b>DIALLO Thierno Amadou Tidiane</b> (Université Julius Nyerere de Kankan) <b>TOURÉ Tiranké</b> (Université Général Lansana Conté de Sonfonia) <b>KAMANO Sékou</b> (Université Julius Nyerere de Kankan) L'impact de la pandémie de COVID-19 sur l'adoption des technologies numériques par les entreprises en Guinée.....	<b>401</b>
<b>BISSIELO Gaël Samson</b> (Université Omar Bongo) <b>MAGANGA Christian</b> (Université Omar Bongo) Mariages exolingues et perte des langues locales gabonaises : approche sociolinguistique.....	<b>419</b>
<b>N'GUESSAN Settié Louis Martial Junior</b> (Université Félix Houphouët-Boigny d'Abidjan) Le conditionnel comme marqueur d'évidentialité ou d'incertitude journalistique : le cas de la presse écrite ivoirienne.....	<b>431</b>
<b>NTSIMI OWONA Laurentine</b> (Université de Yaoundé I) Les non-dits dans les proverbes eton.....	<b>447</b>
<b>GNING Magueye</b> (Université Cheikh Anta Diop de Dakar) L'anthropologie transcendantale : une théorie de l'humain et de la société chez Marcel Gauchet.....	<b>457</b>
<b>BOULINGUI MOUSSAVOU Alain</b> (Université Marien Ngouabi) L'administration publique gabonaise à l'épreuve des valeurs déontologiques.....	<b>473</b>



**FOFANA Issakha** (Institut des Sciences de l'Environnement/Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

**AHOUANDJINOU Akawanou Clément** (Institut des Sciences de l'Environnement/Université Cheikh Anta Diop de Dakar)

Ethique environnementale : quelle valeur en Afrique pour contribuer

à la gestion de la crise écologique ?.....

**491**



**HISTOIRES ET SOCIETES A  
L'EPREUVE DE LA FICTION**

## LA DIDASCALIE : UN PARADIGME DE RENOUVELLEMENT DE L'ECRITURE THEATRALE

**Attoubré Dieudonné YAO**

Université Alassane Ouattara

[attougbredyao@gmail.com](mailto:attougbredyao@gmail.com)

**Résumé :** Le renouvellement de la poétique théâtrale chez Eugène Ionesco repose sur une réappropriation des différents outils qui entrent dans la fabrication du texte de théâtre. Les didascalies figurent en pole position dans cette démarche de rénovation. En tant que seconde composante du texte théâtral, la didascalie ionescienne s'affranchit des normes classiques contraignantes pour intégrer la dynamique de rupture conventionnelle dans laquelle est engagé Ionesco. La présence importante de cet outil dans le texte théâtral ionescien témoigne dès lors d'une écriture théâtrale résolument tournée vers de nouvelles orientations. Manifestement, l'intention novatrice de Ionesco découle d'une densification didascalique qui vise, d'une part, le renforcement de la figure de l'auteur dans le texte dramatique, et d'autre part, la réinvention de cet outil par la bonification de son contenu sémantique de sorte à en faire le langage par excellence du théâtre de l'absurde.

**Mots-clés :** Didascalies, Théâtre de l'absurde, Ecriture théâtrale, Renouvellement théâtral, Théâtre ionescien

**Abstract:** The renewal of theatrical poetics in Eugène Ionesco is based on a reappropriation of the different tools that go into the production of the theater text. Didascalies are in pole position in this renovation process. As the second component of the theatrical text, the ionescian didascalie frees itself from restrictive classical norms to integrate the dynamic of conventional rupture in which Ionesco is engaged. The significant presence of this tool in the ionescian theatrical text therefore testifies to theatrical writing resolutely turned towards news directions. Obviously, Ionesco's innovative intention arises from a didascalie density which aims, on the one hand, the reinforcement of the figure of the author in the dramatic text, and on the other hand, the reinvention of this tool through the improvement of its semantic content so as to make it the language par excellence of the theater of the absurd.

**Keywords:** Didascalies, Theater of the absurd, Theatrical writing, Theatrical renewal, Ionescian theater

### Introduction

**S**i, le théâtre de Eugène Ionesco ne manque pas de qualificatifs : « théâtre avant-gardiste », « théâtre de l'absurde », « théâtre de dérision », « antithéâtre » ; il y en a un qui reflète exactement ce qu'est ce théâtre : « nouveau théâtre », et qui signe la radicalité d'une « métamorphose des fondements du discours théâtral » (Bianchi,



2016 : 246). Toutefois, il paraît intéressant de noter que ces diverses déterminations convergent toutes vers une même réalité. Elles manifestent les différents points de rupture de la poétique théâtrale ionescienne d'avec les principes dramaturgiques anciennement définis. Pour Claude Abastado, les traits scripturaux du théâtre ionescien, qui fondent cette séparation d'avec les normes de la dramaturgie classique, sont les ressorts d'une écriture théâtrale totalement renouvelée. Il l'exprime ainsi :

une progression dramatique impliquant des conflits existentiels, une psychologie fondée sur la dynamique des contraires, une logique "non aristotélicienne" des actions et des actants, un langage qui est un mode d'exploration du réel plus qu'un code de communication, une mise en scène qui ouvre sur toutes les formes du spectacle permettent de parler d'un "nouveau théâtre". (Abastado, 1973 : 166)

On retient de ce critique que Eugène Ionesco se réapproprie les outils et les pratiques dramaturgiques en vigueur pour donner un nouveau souffle à la poétique théâtrale. L'outil didascalique occupe une place de choix dans cette démarche de rénovation de l'écriture dramatique. Plus précisément, les didascalies se posent comme un levier de la poétique de nouvellement chez Ionesco. Dès lors, il convient de s'interroger sur les dispositions ionesciennes qui font de la couche textuelle didascalique un paradigme du renouvellement de l'écriture théâtrale. En observant de près, il apparaît que la massification des didascalies dans le texte théâtral ionescien répond à la volonté du dramaturge de, non seulement, renforcer la présence de la figure auctoriale dans le texte, mais aussi et surtout de réinventer cet outil en l'enrichissant de manière à en faire un nouveau langage dramatique.

### **1. Le foisonnement didascalique : un renforcement de la figure auctoriale dans le texte dramatique**

Le texte de théâtre est connu pour être un texte complexe. C'est une « alchimie complexe et polymorphe » (Pruner, 2000 : 1). Cette complexité s'observe dans la double texture dialogique et didascalique de l'écriture théâtrale. Si les dialogues transitent par les

personnages du texte, les didascalies émanent directement de l'auteur du drame, faisant du théâtre le genre littéraire dans lequel la présence de l'auteur est textuellement la plus manifeste. De ce fait, la présence massive des didascalies dans le drame ionescien augure de l'omniprésence de la figure auctoriale dans le texte à spectacle. Le « discours didascalique est la présence d'une instance supérieure dans le texte, celle de l'auteur, qui règle paroles et mouvements. » (Hubert, 1988 : 16). Dans ces conditions, l'auteur serait un « supra-personnage » du texte théâtral, sous la houlette de qui les autres assurent pleinement leur jeu. C'est également ce que décrit Maria Myszkorowska : « les didascalies résultent d'un pacte entre l'auteur dramatique, sa façon de voir la littérature dramatique, et les facteurs externes dont il doit tenir compte pour que sa pièce soit jouée et appréciée du public » (Myszkorowska, 2003 : 35). On comprend avec elle que le dramaturge, à travers la didascalie, est au centre de l'action théâtrale. Ses indications au lecteur-spectateur pour construire imaginativement le texte ou au metteur en scène pour la fabrication réelle du spectacle sont en rapport avec les résultats auxquels il veut aboutir.

En tant que telles, les didascalies, par leur quantité et/ou leur qualité, témoignent du degré de représentativité de la figure auctoriale dans le texte dramatique. Leur présence massive dans le drame répond bien de la volonté du dramaturge d'être au plus près des personnages et des actions qu'il présente, d'orienter le jeu selon ses intentions. Ainsi Ionesco garde-t-il le contrôle de la représentation en réduisant conséquemment les apports extérieurs, notamment ceux des metteurs en scène, qu'il accuse souvent de travestir ses pièces par le non-respect de ses indications et orientations.

Aussi, conscient de ce qu'il ne peut pas être permanemment aux côtés du lecteur-spectateur encore moins de toutes les troupes désireuses de représenter ses pièces, Ionesco infeste ses textes théâtraux d'indications didascaliques susceptibles d'aider à la construction physique et sémique de ses drames. La présence quantitative et qualitative de ces indices fait de lui le « personnage principal » de son œuvre dramatique.



Tout ceci pour dire que dans les textes ionesciens, les propos attribués à l'auteur à travers les didascalies sont plus nombreux que ceux accordés aux personnages pris individuellement. Même les « héros » de ces différents drames parlent moins que l'auteur qu'incarnent les didascalies. Les tableaux suivants figurent, à titre d'exemple, le rapport des interventions attribuées à l'auteur et celles attribuées à Amédée et Bérenger, « héros » respectifs des drames *d'Amédée ou Comment s'en débarrasser* et *Rhinocéros*.

**Tableau 1 :**

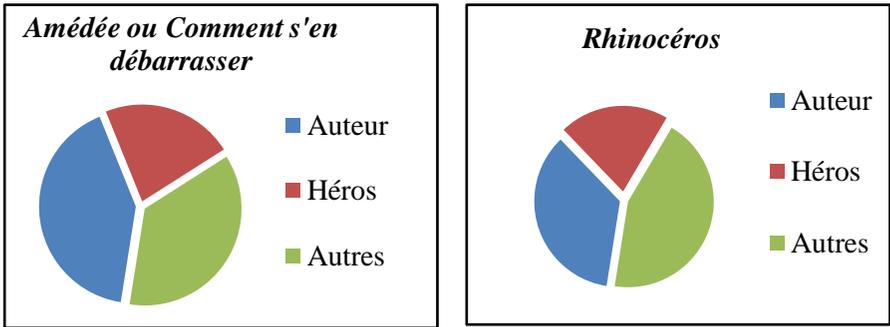
Œuvre dramatique	Nombre d'intervention des différentes instances			Dispositif textuel complet
	L'auteur (didascalies)	Le « héros » (répliques)	Les autres (répliques)	Répliques + didascalies
<i>Amédée ou Comment s'en débarrasser</i>	644	344	568	1556
<b>Taux de présence</b>	<b>41 %</b>	<b>22 %</b>	<b>37 %</b>	<b>100 %</b>

**Tableau 2 :**

Œuvre dramatique	Nombre d'intervention des différentes instances			Dispositif textuel complet
	L'auteur (didascalies)	Le « héros » (répliques)	Les autres (répliques)	Répliques + didascalies
<i>Rhinocéros</i>	987	578	1230	2795
<b>Taux de présence</b>	<b>35 %</b>	<b>21 %</b>	<b>44 %</b>	<b>100 %</b>

En parcourant ces tableaux, l'on se rend compte que les propos tenus par l'auteur dramatique à travers les didascalies représentent plus du tiers du dispositif textuel des drames analysés. Par ailleurs, en considérant uniquement les colonnes de l'auteur et du « héros », l'on note que les interventions auctoriales représentent près du double des répliques du « héros ». Les diagrammes suivants donnent

une plus nette visibilité de ces rapports de présence entre ces deux pôles du drame.



Les diagrammes ci-dessus mettent en lumière les degrés de représentativité des différentes instances intervenant dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser* et *Rhinocéros*. En focalisant l'attention sur les portions en bleu et celles en rouge affectées respectivement à l'auteur et aux « héros », l'on constate que l'auteur est plus présent dans ces textes que les « héros ». Cette présence auctoriale, qui supplante celle du « héros », est doublement porteuse de signification.

D'une part, elle vient confirmer l'hypothèse selon laquelle la quintessence de l'œuvre dramatique ionescienne est portée par les couches didascaliques dont il use démesurément. En effet, traditionnellement, les différents sens que peut avoir une œuvre littéraire, notamment dramatique, sont contenus dans l'épaisseur des signes verbaux que porte le personnage principal (le héros) dans sa présence continue dans le texte jusqu'à la fin. En tant que tel, le personnage principal a toujours bénéficié du plus gros volume du texte littéraire. Le « héros » ionescien ne répond pas totalement à cette exigence, comme nous venons de le montrer tantôt. En plus, sa condition n'est pas toujours reluisante au dénouement du drame quand il y en a : si dans *Rhinocéros*, Bérenger est au bord de la rupture à la tombée finale du rideau, ce n'est pas le cas dans certaines pièces majeures de Ionesco comme *Amédée ou Comment s'en débarrasser*, *Jeux de massacre*, *Le Roi se meurt*, *Les Chaises*, *Tueur sans gages*, où les « héros » périssent tous à la fin (l'envol céleste d'Amédée étant



considéré comme tel). Dans ces conditions, il ne reste plus que la figure auctoriale, l'instance impérissable du drame, pour mettre fin au supplice de ces entités en commandant le baisser du rideau.

D'autre part, le renforcement de la figure de l'auteur dans le texte théâtral à travers la massification des didascalies répond purement à une volonté de renouvellement esthétique engagée par les dramaturges de l'absurde à partir d'une totale remise en cause des préceptes dramaturgiques classiques. Pour les traditionalistes, les couches didascaliques posent des difficultés de lecture : « ces notes, interrompant la lecture, interrompent la suite des raisonnements et des passions [...] dissipent les images [que les lecteurs] commençaient à former par l'intelligence des vers, refroidissent leur attention, et diminuent de beaucoup leur plaisir » (L'Abbé d'Aubignac, 2011 : 100). Il convient cependant de préciser que leur présence pesante dans le drame ionescien remodèle la structure du texte théâtral à tel point que « l'écriture didascalique [devient] aussi un régime textuel à proprement parler » (Louvat-Molozay, 2007 : 181). Elle est également représentative des difficultés communicationnelles, qui, depuis des lustres, plongent les sociétés humaines dans des situations absurdes.

Tout bien considéré, le foisonnement des didascalies assure à la figure auctoriale une place de choix dans la structuration du drame. Cette mise en évidence de la voix auctoriale s'accorde avec la vision théâtrale ionescienne qui est le dévoilement de ce qui est caché : « le théâtre, c'est [...] la révélation de quelque chose qui était caché » (Ionesco, 1996 : 161). En clair, Eugène Ionesco fait renaître l'auteur dramatique dont le travail disparaîtrait face à la montée en puissance des metteurs en scène. Si à l'évidence, cette densité didascalique est un choix esthétique, le dramaturge français trouve en ce choix une réponse aux problèmes de communication qui rendent inaudibles les propos de ses personnages. Dans cette optique et afin de régler définitivement le déficit communicationnel dû à l'inexpressivité du langage oral, le dramaturge réinvente les didascalies en enrichissant leur contenu informationnel.

## 2. Les didascalies ionesciennes : une couche textuelle réinventée

En tant que texte à part entière de la poétique théâtrale de Eugène Ionesco, la couche textuelle didascalique intègre la dynamique de déconstruction des conventions dramaturgiques traditionnelles dans laquelle s'inscrit toute la démarche théâtrale ionescienne. Selon Kenji Oka (2012), la remise en cause de l'ordre théâtral traditionnel chez Eugène Ionesco s'applique également au traitement des didascalies qui ne s'appréhendent plus comme de simples indications scéniques utilitaires. En d'autres mots, les didascalies ne sont plus neutres, c'est-à-dire « une sorte de degré zéro de l'énonciation » (Bravo, 2007 : 36) dans l'ordonnement de la parole. En effet, le statut du texte didascalique a changé avec Eugène Ionesco. Il est gagné par la vague de renouvellement des structures et dispositions dramatiques anciennes. En un mot, Eugène Ionesco réinvente le texte didascalique en l'enrichissant d'informations qui tendent à faire progresser l'action dramatique comme il est donné de le constater dans *Les Chaises* :

Puis, un long moment, plus de paroles. (...) Le mouvement est à son point culminant d'intensité. (...) Allées et venues des vieux, sans un mot, d'une porte à l'autre ; ils ont l'air de glisser sur des roulettes. Le vieux reçoit les gens, les accompagne, mais ne va pas très loin, il leur indique seulement les places après avoir fait un ou deux pas avec eux ; il n'a pas le temps. La Vieille apporte des chaises. Le Vieux et la Vieille se rencontrent et se heurtent, une ou deux fois, sans interrompre le mouvement. (Ionesco, 1958 : 38)

Si la didascalie est, à priori, l'espace textuel où le dramaturge privilégie l'action à proprement dit, ce fragment didascalique s'annonce comme le lieu où la densité de l'activité gestuelle atteint son paroxysme : « Le mouvement est à son point culminant d'intensité », lit-on en substance. Cette phrase, qui fait quelque part office de commentaire, anticipe sur la prépondérance du jeu corporel des personnages à voir dans cette section du drame. Il apparaît que les personnages du Vieux et de la Vieille n'auront pas une seconde de répit du fait de l'affluence des invités, aussi invisibles soient-ils. La réception de ces personnages invite à une succession d'actions, de mouvements qui permettent au jeu de progresser sensiblement. Cette aptitude des didascalies ionesciennes à faire évoluer la situation



dramatique d'un point A à un point B montre bien qu'elles sont incontestablement inscrites dans une dynamique théâtrale nouvelle. Désormais, la vocation de texte de régie qui était la leur fait place à de nouvelles « formes d'écritures, à la fois plus théoriques et plus ludiques » (Barut, 2014 : 195).

En outre, la réinvention de la poétique didascalique conduit à une reprise en main de la mise en scène du drame qu'elle soit imaginaire ou réelle. À la différence des indications traditionnelles qui se contentaient juste d'énoncer le cadre scénique, les didascalies de Eugène Ionesco tiennent également compte des différentes contraintes liées à la représentation que pourraient rencontrer les praticiens de la scène. À ces derniers, par exemple, la didascalie ionescienne offre des alternatives de mise en scène selon les « possibilités techniques et scéniques » dont ils disposeraient. La didascalie inaugurale de *Jeux de massacre* qui suit illustre bien cette disposition des didascalies ionesciennes à l'égard des metteurs en scène :

[...] Beaucoup de monde si l'on dispose d'un grand théâtre. Beaucoup moins de monde, si l'on dispose d'un petit théâtre. On peut faire beaucoup de monde avec peu de monde soit en espaçant les quelques personnages que l'on dispose, soit en les faisant entrer et sortir, toujours les mêmes, avec d'autres chapeaux, des parapluies qu'ils prennent ou laissent, des barbes qu'ils enlèvent ou mettent. [...]

S'il n'y a pas suffisamment de figurants, on peut tout aussi bien et ce serait même mieux les remplacer par des marionnettes ou de grandes poupées (mannequins). Ces marionnettes peuvent être agitées ou non selon qu'elles sont vraies ou peintes.

Au moment de la fin de cette première scène, s'il s'agit de vraies marionnettes, celles-ci se tourneront, avec un air d'angoisse, immobilisées, face au public ou plutôt les yeux fixés sur le lieu précis de l'événement. S'il s'agit de poupées immobiles ou peintes, elles devront disparaître dans la grisaille (comme il arrivera d'ailleurs, également, avec les vraies marionnettes dont on ne verra plus bouger que les ombres dans le brouillard car une demi-obscurité envahira le plateau à la fin de cette scène). (Ionesco, 1970 : 39-40)

Ce fragment est une mine d'idées pour réussir la mise en scène de cette première scène de *Jeux de massacre*. Ionesco ne se contente pas

de spéculer sur la quantité de comédiens à mobiliser selon la taille et les moyens du plateau scénique. Il montre comment avoir beaucoup de monde avec peu d'acteurs. Dans cette visée, Ionesco propose les marionnettes comme la meilleure solution pour pallier cet éventuel déficit de comédiens sans oublier de préciser comment celles-ci devraient être utilisées selon qu'elles soient de véritables poupées ou non. Il ressort de ces orientations alternatives que Ionesco intègre à ses didascalies des réalités liées aux lieux de la représentation qui, de toute évidence, diffèrent les uns des autres. Les indications de ce type se lisent également dans *Tueur sans gages* (exemple 1) et dans *Amédée ou comment s'en débarrasser* (exemple 2) :

**Exemple 1**

Plusieurs de ces rôles peuvent être joués par de mêmes acteurs.

(...) Le metteur en scène devra utiliser, si possible, les moyens de la stéréophonie. Il est préférable aussi, dans ce même deuxième acte, de faire apparaître le plus grand nombre possible de silhouettes (...).  
(Ionesco, 1958 : 114)

**Exemple 2**

[...] Selon les possibilités de la mise en scène et, surtout, dans le cas où l'on ne pourrait trouver deux autres comédiens ressemblant parfaitement aux comédiens interprétant Amédée et Madeleine, on peut jouer la scène qui suit de cette façon [...]

Si on adopte cette seconde possibilité, évidemment on n'a plus besoin de comédiens supplémentaires : les répliques mises entre parenthèses sont en ce cas, également supprimées. (Ionesco, 1954 : 263)

Loin d'être des indications qui donnent la latitude au metteur en scène de disposer des ressources mises à sa disposition à son gré, les différentes options de jeu que suggèrent ces didascalies témoignent de la mainmise du dramaturge sur son texte. En insistant sur les indications par défaut, Eugène Ionesco ne laisse aucune fenêtre d'excuse à un quelconque metteur en scène qui serait tenté de s'affranchir de certaines de ces indications libellées pour des raisons d'indisponibilité technique.

En vue de demeurer le maître de son jeu, le dramaturge ne manque pas de signifier à ses praticiens les parties de son discours dont ils pourraient se passer ou enrichir s'ils le souhaitent comme cela est le cas dans *Macbett* : « L'épisode du chiffonnier, annulé ou gardé,



au choix du metteur en scène » ou encore « ce qui suit sera gardé ou supprimé » (Ionesco, 1972 : 50 ; 67). La portée de ces propos émanant de la figure auctoriale fait basculer la conception des didascalies dans la dynamique globale du renouvellement de l'écriture dramatique.

Dans cet élan de réinvention des structures dramatiques, les didascalies ionesciennes s'enrichissent de répliques pour devenir ce que nous qualifions de « didascalies-répliques », c'est-à-dire des couches textuelles didascaliques qui portent en elles des bouts de paroles prononcées par certains personnages du drame, qu'ils soient présents ou non sur la scène. Les extraits de *Rhinocéros* et *Macbett* suivants rendent bien compte de ce type de didascalies qui particularisent l'esthétique dramaturgique ionescienne.

#### Exemple 1

Tandis que Bérenger continue à se regarder dans la glace, elle [Daisy] se dirige doucement vers la porte en disant : « il n'est pas gentil, vraiment, il n'est pas gentil. » Elle sort, on la voit descendre lentement le haut de l'escalier (Ionesco, 2000 : 276).

#### Exemple 2

On entend des cris :

« Vive Macbett ! Vive Lady Macbett ! Vive notre souverain bien-aimé !  
Vive la mariée ! »

Par la gauche entrent Macbett et Lady Macbett. [...] Ils saluent à droite, ils saluent à gauche.

On entend la foule :

« Hourra ! Vive l'archiduc ! Vive l'archiduchesse ! » (Ionesco, 1972 : 121)

Dans les deux fragments ci-dessus, les paroles émises par les personnages que sont Daisy et la foule sont mises en relief par la présence des guillemets. Ces propos traduisent les émotions de ceux qui les tiennent, la tristesse chez Daisy qui réalise le manque d'attention de Bérenger à son égard et la joie de la foule suite à l'accès de Macbett au trône. Leur présence à l'intérieur de la didascalie atteste du dessein de Eugène Ionesco de réinventer l'écriture didascalique et le drame en général. La didascalie n'est plus cette couche textuelle qui porte uniquement la voix du dramaturge pour la réalisation de la représentation. Mais elle devient un texte où même

les personnages de la pièce peuvent se faire entendre, voire mener des actions entières pour permettre au drame de progresser tel que nous le présente cet extrait de *Jeux de massacre* :

On aperçoit, par la fenêtre, une femme en haillons courant en sens inverse de l'homme de tout à l'heure, qui va disparaître en criant : « Sauvez mon âme, j'ai tué mon enfant », elle est poursuivie par les mêmes poursuivants qui la ramèneront sur une civière en criant l'un « pestiféré », l'autre « dégagez » bien qu'il n'y ait personne dans les rues. (Ionesco, 1970 : 73)

Cette section didascalique présente non seulement des personnages qui mettent leurs corps en mouvement, mais porte aussi les propos de ces derniers : « Sauvez mon âme, j'ai tué mon enfant », « pestiféré », « dégagez ». Il s'agit d'une femme, qui, après avoir tué son enfant, est tuée à son tour pour cause de maladie par des individus armés de gourdins. Ici, le lecteur-spectateur a affaire à une scène qui, des répliques des personnages à leurs gestuelles, tient entièrement dans un texte didascalique. Les didascalies de cette texture se lisent dans bon nombre de pièces ionesciennes. Elles témoignent de l'intention du dramaturge de recréer la poétique théâtrale dans son ensemble. Ces didascalies à travers lesquelles Ionesco a la possibilité de faire entendre directement sa voix et sa vision artistique s'offrent comme le chemin idéal à la réalisation de sa volonté réformatrice.

De plus, la narrativisation des didascalies ionesciennes apparaît comme une des caractéristiques du processus de réinvention dans laquelle Ionesco inscrit cette couche textuelle. En effet, il est fréquent de voir dans les drames ionesciens de longues séquences didascaliques à travers lesquelles le dramaturge se substitue aux personnages du drame pour relater une partie de sa fable, pour décrire une situation ou une action comme on le ferait dans une œuvre romanesque. La dernière scène de *L'homme aux valises*, presque entièrement didascalisée : 65 lignes sur 71, soit plus de 91 % du texte, atteste des intentions réelles de Ionesco en ce qui concerne la redéfinition de l'écriture didascalique et par ricochet la rénovation de la poétique dramatique.



En somme, la densification du texte didascalique par Eugène Ionesco répond à une volonté d'écrire autrement le drame. En réinventant les didascalies, le dramaturge modifie la portée de certains paradigmes de l'expression théâtrale. Il procède également à une redistribution des rôles des composantes primaires du texte théâtral. Dans ce nouveau schéma, le texte didascalique acquiert le statut de nouveau langage dramatique.

### **3. Le texte didascalique : un nouveau langage dramatique**

Positionner le texte didascalique comme le nouveau langage dramatique invite à jeter un regard nouveau sur cette couche textuelle qui a toujours partagé l'espace du texte théâtral avec le texte que constitue l'ensemble des dialogues interpersonnages. Si elles ont été longtemps marginalisées, les didascalies, bien qu'elles soient entrées dans les mœurs de l'écriture théâtrale depuis le dix-huitième siècle, sont restées bien de temps, en ce qui concerne la production de sens, dans les bottes du texte dialogique jusqu'à ce qu'elles retrouvent un nouveau souffle dans la dramaturgie de Eugène Ionesco. En effet, la présence massive des didascalies dans l'œuvre théâtrale ionescienne est indéniable. La massification progressive de cet instrument dans le texte dramatique ionescien est bien à dessein. Il s'agit de donner une nouvelle coloration à la poétique théâtrale :

Chaque mouvement, chaque génération nouvelle d'artistes apporte un nouveau style, ou essaie de l'apporter parce qu'elle constate, lucidement ou obscurément, qu'une certaine façon de dire les choses est épuisée et qu'une nouvelle façon de les dire doit être trouvée ou que l'ancien langage usé, l'ancienne forme doit éclater parce qu'elle est devenue incapable de contenir les nouvelles choses qui sont à dire. (Ionesco, 1966 : 326)

Issu d'une nouvelle mouvance dramatique, d'une nouvelle génération de dramaturges, Ionesco affiche clairement son désir de s'exprimer autrement, par de nouvelles techniques. Cette volonté du dramaturge trouve sa matérialité dans le maniement de l'appareil didascalique qui, joue un « rôle crucial » (Florea, 2012 : 102) dans l'écriture théâtrale ionescienne. En réalité, dans son souci de donner de nouvelles cordes au langage dramatique afin de l'adapter aux

réalités existentielles, socioculturelles et littéraires de son temps, Ionesco utilise les didascalies comme la matrice directrice de son action théâtrale. À cet effet, le dramaturge joue, en premier lieu, sur la massification des énoncés didascaliques à l'intérieur de ses pièces en les faisant intervenir à tous les niveaux de la chaîne de fabrication de la pièce théâtrale : ils structurent le drame dans la forme comme dans le fond ; construisent le cadre spatio-temporel de la pièce tant dans sa dimension dramatique que scénique ; élaborent les profils physiques et psychologiques des personnages ; exposent l'action dans ses détails les plus intimes ; figurent les effets spéciaux (bruit, musique) ; narrent entièrement certaines scènes. À ce niveau, l'on peut aisément dire d'Eugène Ionesco, comme Benoît Barut (2014 : 191) en dit de Jean Genet, que :

plus rien ne semble échapper à la vigilance du didascale, depuis la lumière jusqu'au moindre accessoire ou bruitage, jusqu'à la manière de prononcer tel ou tel mot [...] De la micro à la macrostructure, [Ionesco] gère tous les compartiments du spectacle avec une virtuosité peu commune.

On note que Eugène Ionesco ne donne aucune limite à son écriture didascalique qu'il déploie outrageusement de manière à lui permettre de contrôler totalement les différents paramètres de son œuvre dramatique.

Il procède, en second instant, à l'intensification du contenu sémantique des didascalies. Désormais, les informations qui, traditionnellement, chargeaient le discours des personnages<sup>1</sup>, se retrouvent portées par les didascalies. On note à ce niveau que les actions qui constituent les nœuds de certaines pièces, qui forment l'armature de la dramaturgie de Ionesco, transitent par les notes didascaliques. À titre d'exemple, ce sont les didascalies qui informent le lecteur-spectateur des apparitions des rhinocéros et qui expliquent

---

<sup>1</sup> La question de l'opportunité des didascalies dans le texte théâtral est au cœur des débats théoriques depuis le siècle classique. Répondant à d'Aubignac, Pierre Corneille estime, au chapitre « Discours sur les trois unités » dans *Discours sur le poème dramatique*, qu'il serait inutile de charger les vers de menues actions « qui leur ôteraient même quelque chose de leur dignité, s'il se ravalait à les exprimer » (Corneille, 1857 : 33).



à ce dernier le processus de mutation des différents personnages (Jean notamment) en pachydermes dans *Rhinocéros*. Ce sont également les didascalies qui relatent les sévices de la peste et la consommation de l'ensemble des habitants d'une ville dans *Jeux de massacre*. Elles sont aussi le moyen d'expression de la violence tyrannique qui s'exerce dans *Macbett* et des mouvements angoissants du cadavre dans *Amédée ou Comment s'en débarrasser*. À l'évidence, dans ces drames, « l'apport sémantique des didascalies est considérablement plus riche que celui des répliques des personnages » (Lazăr, 2012 : 338).

En figurant explicitement ces nombreuses indications, Ionesco offre au lecteur-spectateur toutes les sensations, peut-être même plus que ce qu'éprouveraient les spectateurs lors des représentations en salle de ses pièces. La dimension didascalique de ses drames s'offre alors comme un élément déterminant dans la conception des œuvres ionesciennes. Elle intègre la poétique du dramaturge, qui n'a de soucis qu'exprimer les absurdités d'un monde en proie au chaos.

Dans cette optique, la dénonciation de l'inanité, de la vacuité, de l'irréalité des idéologies, que profile l'œuvre théâtrale de Eugène Ionesco, exige un modèle d'écriture qui témoigne de cet état de la société. Pour la société nouvelle, celle d'après-guerre, le modèle théâtral traditionnel est « épuisé, usé, incapable de contenir les nouvelles choses qui sont à dire » (Eugène Ionesco, 1966 : 326). En conséquence, la violence, la souffrance, l'angoisse, la solitude, la mort, en un mot, l'absurdité qui caractérise le nouveau monde, ne peuvent trouver sa pleine expression que dans un langage nouveau et adapté à ces réalités. La didascalie, en tant que seconde couche textuelle du texte de théâtre, se présente comme l'outil idéal pour traduire l'instabilité qui définit l'homme du vingtième siècle, étant donné que son binôme, le texte dialogique, qui portait la quasi-totalité des actes de scène, ne répond plus au besoin d'une société en perdition, qui répète machinalement des slogans sans en avoir la pleine conscience.

De ce fait, en marge des discours vidés de sens que tiennent ses personnages, Ionesco fait usage de la voix auctoriale pour communiquer du sens à ses pièces en donnant du contenu à l'environnement dans lequel se font les prises de parole. Les

différentes interventions auctoriales (explications, descriptions, narrations, instructions et observations) constituent donc la voie privilégiée d'accès à la signification des textes, les répliques étant devenues insuffisantes dans la communication des sens du drame.

Par ailleurs, face à « la tragédie du langage » (Ionesco, 1966 : 243), c'est-à-dire le fait que la parole se soit vidée de son sens et qu'elle soit désormais la source des incompréhensions, le choix des didascalies par le dramaturge comme porteuses de la quintessence de son œuvre dramatique trouve tout son intérêt. Leur présence dans les drames n'est plus un fait fantaisiste, mais constitue la réponse à un désir d'expressivité qui allie toutes les ressources susceptibles d'aider à la communication dramatique.

### **Conclusion**

Au terme de cette analyse, il convient de retenir que les didascalies dans l'œuvre dramatique de Eugène Ionesco s'inscrivent dans une dynamique innovante qui résulte de la volonté du dramaturge français de renouveler totalement la poétique théâtrale. La présence massive de cet outil dans son théâtre répond donc à un besoin qui surpasse le rôle utilitaire à lui, attribué par la dramaturgie classique. L'abondance des didascalies « révèle l'importance que prend désormais le discours scénique » (Pruner, 2005 : 143). En procédant à la massification de cette couche textuelle dans son œuvre dramatique, Eugène Ionesco y accroît la présence de la figure auctoriale pour en faire le « supra-personnage » du texte théâtral. Par ailleurs, l'enrichissement du contenu informationnel de la couche textuelle didascalique la fait basculer dans une nouvelle sphère, celle d'un texte expressément réinventé pour faire face aux difficultés de communication que connaissent les hommes. Le dialogue ne remplissant plus ses prérogatives théâtrales, voire sociales, Ionesco dispose donc à satiété des didascalies, en tant seconde composante du texte théâtral, pour présenter les réalités d'un monde en pleine déliquescence. Structurant le drame aussi bien dans la forme que dans le fond par la construction du cadre spatio-temporel fictif et réel, la gestion des personnages, la narration détaillée des actions



majeures, les didascalies s'offrent l'exclusivité de la quintessence des pièces ionesciennes et s'imposent, par ce fait, comme le nouveau langage dramatique.

## Note

<sup>1</sup> La question de l'opportunité des didascalies dans le texte théâtral est au cœur des débats théoriques depuis le siècle classique. Répondant à d'Aubignac, Pierre Corneille estime, au chapitre « Discours sur les trois unités » dans *Discours sur le poème dramatique*, qu'il serait inutile de charger les vers de menues actions « qui leur ôteraient même quelque chose de leur dignité, s'il se ravalait à les exprimer. »

## Bibliographie

- ABASTADO Claude, (1973), « L'Art réinventé », *Les Critiques de notre temps et IONESCO*, Paris, Garnier frères.
- AUBIGNAC Abbé, (2011), *La Pratique du théâtre*, Ed. Hélène Baby, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classique ».
- BARUT Benoît, (2014), « Didascalies », Notice du *Dictionnaire Jean Genet*, Marie-Claude Hubert (dir.), Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références », pp. 191-195.
- BIANCHI Valentina, (2016), « Le personnage dans le nouveau théâtre français (Beckett, Ionesco), *INTERTEXT ediție specială*, pp. 246-250.
- BRAVO Federico, (2007), « Les didascalies de Valle-Inclán dans *Luces de Bohemia* », *Le retour du tragique : le théâtre espagnol aux prises avec l'histoire et la rénovation esthétique (1920-1936)*, Paris, Éditions du Temps, pp. 34-62.
- CORNEILLE Pierre, (1857), *Discours sur le poème dramatique*, Paris, Fontenelle (nouvelle édition).
- FLOREA Ligia Stela, (2012), « Discours dramatique et communication piégée. Analyse du IV<sup>e</sup> épisode de *La soif et la faim* d'E. Ionesco, *Anejos de la revista Oralia*, Vol. 6, pp. 97-113.
- HUBERT Marie-Claude, (1988), *Le théâtre*, Paris, Armand Colin.
- IONESCO Eugène, (1966), *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard.
- IONESCO Eugène, (1996), *Entre la vie et le rêve*, Paris, Gallimard.
- IONESCO Eugène, (1975), « *L'homme aux valises* », *Théâtre VI*, Paris, Gallimard.
- IONESCO Eugène, (1997), *Le Roi se meurt*, Paris, Gallimard.
- IONESCO Eugène, (1958), « *Les Chaises* », *Théâtre II*, Paris, Gallimard.
- IONESCO Eugène, (1972), *Macbett*, Paris, Gallimard.
- IONESCO Eugène, (1958), « *Tueur sans gages* », *Théâtre II*, Paris, Gallimard.
- IONESCO Eugène, (1954), « *Amédée ou Comment s'en débarrasser* », *Théâtre I*, Paris, Gallimard.
- IONESCO Eugène, (1970), *Jeux de massacre*, Paris, Gallimard.
- IONESCO Eugène, (2000), *Rhinocéros*, Paris, Gallimard.

- LAZAR Adriana, (2012), « L'imaginaire scénique dans la dramaturgie ionescienne », *European Landmarks of Identity*, n° 11, pp. 337-342.
- LOUVAT-MOLOZAY Bénédicte, (2007), *Le théâtre*, Paris, Éditions Flammarion
- MYSZKOROWSKA Maria, (2003), « Poétique et dramaturgie : les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 119-120, pp. 35-66.
- OKA Kenji, (2012), « Les didascalies chez Ionesco : modernité et mouvement », *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX<sup>e</sup> siècle*, Presses universitaires de Provence, pp. 117-129.
- PRUNER Michel, (2000), *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan/HER.
- PRUNER Michel, (2005), *Les théâtres de l'absurde*, Paris, Armand Colin.