



HAL
open science

Les didascalies chez Marivaux

Ioana Galleron

► **To cite this version:**

| Ioana Galleron. Les didascalies chez Marivaux. Théâtres du Monde, 2020. halshs-03952054

HAL Id: halshs-03952054

<https://shs.hal.science/halshs-03952054>

Submitted on 23 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les didascalies chez Marivaux

Si l'étude des didascalies a connu différentes vagues d'intérêt depuis les années 1990¹, et que cette composante du texte dramatique a été étudiée pour certains auteurs², ou dans une approche comparatiste³, les didascalies de Marivaux ne semblent pas avoir suscité, jusqu'à présent, de lecture globale. D'une part, c'est toujours une exploitation ponctuelle, voire idiosyncrasique, de ces discours de régie, qui est menée dans les différentes études consacrées à cet auteur ; d'autre part, les approches continuent à rester scindées entre lecture des didascalies explicites et analyse des didascalies internes⁴, sans tentative d'interprétation conjointe, et ceci alors même que les définitions de ce dispositif invitent à les regarder ensemble, et que l'on souligne – surtout pour le théâtre contemporain, il est vrai⁵ – la porosité entre les deux « couches » du texte théâtral.

Or, depuis la multiplication des éditions électroniques, le numérique permet de changer d'échelle, et d'élargir la perspective. Sans éliminer la « lecture de près » - qui continue à intervenir dans la création des données, avec son lot de subjectivité, comme on le verra plus bas –, il permet d'en tirer un meilleur parti, à la fois en fiabilisant les conclusions que l'on peut tirer de l'analyse des observables, et en permettant de soumettre ces derniers, de façon plus transparente, à la critique des pairs, qui pourront également les intégrer plus facilement à leurs propres travaux. Si, dans l'état actuel des éditions électroniques et des corpus, on est loin de pouvoir explorer le mécanisme didascalique dans l'ensemble de ses aspects et dans toute l'œuvre de Marivaux, et encore moins dans le théâtre classique en général, avec le détail que l'on voudrait, les pages qui suivent tenteront de montrer l'intérêt d'une telle approche, et sa fécondité pour l'étude de cet auteur, comme, plus globalement, du genre de la comédie des XVII^e et XVIII^e siècles.

Dans une première partie, le lecteur sera invité à entrer dans quelques considérations techniques au sujet du corpus utilisé comme de sa préparation. Une analyse des didascalies explicites, respectivement internes, telles qu'on peut les identifier chez Marivaux, sera proposée dans une deuxième, puis dans une troisième partie, qui seront suivies par une étude de cas. On finira en essayant de faire le point sur les travaux à mener pour consolider les conclusions provisoires dégagées auparavant.

Considérations méthodologiques

-
- ¹ Quelques références seulement d'une bien riche littérature : Michael Issacharoff, « Voix, autorité, didascalies », *Poétique*, no. 96, Paris, Seuil, novembre 1993 ; Sanda Golopentiaa, Monique Martinez-Thomas, *Voir les didascalies*, Paris et Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1994 ; Thierry Gallèpe *Didascalies. Les mots de la mise en scène*, Paris, L'Harmattan, 1997 ; Monique Martinez-Thomas, Sophie Proust *La Notation du travail théâtral : du manuscrit au numérique*, numéro 19 de la revue *Hispania*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2016.
 - ² Par exemple, Sandrine Berregard, « Les didascalies dans le théâtre de Corneille », *Dix-septième siècle* 2005/2 (n° 227), p. 227-241, DOI 10.3917/dss.052.0227 ; Sarah Dustagheer and Gillian Woods (dir.) *Stage Directions and Shakespearean Theatre*, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney, Bloomsbury, 2017.
 - ³ Par exemple, chez Véronique Lochert, *L'Écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e et XVII^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2009.
 - ⁴ On parle d'habitude de « didascalies » (tout court) vs. « didascalies internes », mais compte tenu de la visée de cet article, qui entend les étudier conjointement, il importe de nommer les premières de façon plus précise et de pouvoir disposer du terme non-spécifié pour les désigner globalement. « Didascalie externe », qui s'oppose terme à terme à « didascalie interne », a paru inapproprié, puisque rejetant ce type de discours hors le cœur même de la pièce de théâtre, d'où la proposition de parler de « didascalie explicite ».
 - ⁵ Voir en ce sens les différentes contributions au volume édité par Florence Fix et Frédérique Tудоire-Surlapierre, *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible* (Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2007), et surtout la contribution de Witold Wolowski, qui parle de « dialogisation de la didascalie » et de « didascalisation du dialogue » (« Sur quelques formes de l'écriture didascalique », p. 23).

Le présent travail s’ancre, d’une part, dans la mouvance actuelle d’édition électronique du théâtre français des XVII^e et XVIII^e siècles⁶, ainsi que dans un intérêt pour les transferts culturels, étudiés grâce à la confrontation de la fortune des pièces de Marivaux dans différents pays européens. À partir de pièces en format XML, annotées selon les recommandations de la TEI et « alignées » avec des traductions, des captations vidéo, des cahiers de mise en scène et autres documents d’archive de différents théâtres et de différentes troupes italiennes, espagnoles et allemandes, l’objectif est d’observer, à travers un cas d’étude, le processus construction d’un espace européen de la culture qui va au-delà de la patrimonialisation nationale d’un auteur de théâtre étranger⁷. Dans la perspective de l’analyse des mises en scène et des évolutions des troupes étrangères dans leur réception de l’auteur, les didascalies ont une importance capitale, puisqu’elles constituent un des points sur lesquels la comparaison est la plus fructueuse entre les prescriptions de l’œuvre d’origine et leur interprétation dans différents contextes.

Compte tenu de l’ampleur du chantier rapidement décrit ainsi, seule une sélection de douze pièces de Marivaux, pour la plupart ayant fait l’objet d’un grand nombre de transpositions, a été retenue⁸. Établi à partir de l’édition Arland⁹, leur texte en a été enrichi avec les balises et attributs usuels dans l’édition électronique de théâtre : <div type="acte">¹⁰ et <div type="scene"> pour la macrostructure, <sp> et <speaker> pour les répliques, identifiants uniques pour chaque personnage et attribution de chaque tour de parole au moyen de @who.

Une attention particulière a été naturellement portée à l’identification des éléments de mise en scène. Le schéma TEI prévoit l’élément <stage> pour l’annotation des didascalies explicites, assorti de @type qui peut prendre sept valeurs différentes : #business (« describes stage business »), #delivery (« describes how a character speaks »), #entrance (« describes an entrance »), #exit (« describes an exit »), #location (« describes a location »), #mixed (« more than one of the above »), #modifier (« gives some detail about a character¹¹ »). L’annotateur dispose également de l’élément <move>, censé indiquer « le mouvement d’un ou plusieurs personnages là où il a lieu ». En pratique, ceci mène dans bien des cas à un redoublement de l’annotation, et on peut se demander si l’ajout de la valeur « move » parmi celles que peut prendre @type de <stage> n’aurait pas permis de simplifier l’encodage, par exemple dans le cas suivant :

⁶ On peut citer en ce sens les projets Boissy (<http://www.licorn-research.fr/Boissy.html>) et le projet « Marivaux sur les scènes européennes » (<https://eman.hypotheses.org/2294>) du consortium CAHIER. Des bibliothèques du théâtre français sont également élaborées par des équipes de l’OBVIL (voir par exemple le projet Molière <http://obvil.sorbonne-universite.site/projets/projet-moliere>), par l’UNINE (voir entrepôt de S. Gabay sur Github <https://github.com/e-ditions/OCR17>), ainsi que par Paul Fièvre sur son site « Théâtre classique » (<http://theatre-classique.fr/>).

⁷ Voir en ce sens le descriptif du projet SEM sur le site eMan cité en note 6.

⁸ Voir annexe. Si des pièces de Marivaux existent déjà dans un format électronique, sur le site « Théâtre classique » de Paul Fièvre, il n’était pas possible de partir de celles-ci pour plusieurs raisons : leur texte de base n’est pas toujours indiqué, alors qu’un sondage mené sur une sélection de scènes montre qu’il présente des différences par rapport aux éditions Garnier ou de la Pléiade, ainsi que par rapport à la dernière édition parue du vivant de l’auteur ; elles utilisent des balises xml qui ne sont qu’en partie conformes à la TEI ; il nous semblait important d’identifier et de partir des éditions que les troupes étrangères, surtout italiennes, ont pris comme point de départ de leurs propres traductions.

⁹ Marivaux *Théâtre complet*, texte préfacé et annoté par Marcel Arland, Paris, Gallimardn Bibliothèque de la Pléiade, 1949. Toutes les références au texte des pièces de Marivaux vont suivre cette édition. Toutefois, compte-tenu des formats numériques générés et manipulés pour cet article, et contrairement à l’usage, je n’indiquerai pas la page du texte cité ; les extraits seront ainsi situés en fonction de l’acte, de la scène et du numéro de la réplique, ce qui permet leur identification facile dans n’importe quelle édition électronique.

¹⁰ Par convention, les crochets <> servent à annoter des éléments, @ des attributs et # des valeurs d’attribut.

¹¹ Ces brèves descriptions sont fournies par le logiciel oXygen (<https://www.oxygenxml.com/>), qui a été utilisé pour l’annotation. Elles constituent un résumé des plus amples explications qui peuvent être lues dans les *Guidelines* de l’initiative TEI (<https://tei-c.org/guidelines/>).

<speaker>SILVIA</speaker><stage xml:id="dI-1-4" who="#SILVIA" rend="italics" type="business"><move who="#SILVIA" type="onStage"/></pc>,</pc> en se tournant vivement de son côté<pc>.</pc></stage>¹²

En revanche, la TEI ne fait aucune recommandation au sujet de l'annotation des didascalies internes, peut-être en raison de la difficulté de définition de celles-ci. Aussi a-t-il fallu générer, à partir d'essais successifs, un schéma d'annotation¹³. Les didascalies internes sont isolées avec l'élément <seg>, assorti d'@ana qui peut prendre les valeurs suivantes :

- #aspect : permet d'annoter tous les éléments concernant le costume des personnages, mais aussi certains détails physiques qui nous sont donnés à propos d'eux (couleur des cheveux, complexion, corpulence, etc.)
- #attitude : annoté une indication de jeu qui invite l'acteur à traduire, le plus souvent, un sentiment du personnage (colère, coquetterie, radoucissement, etc.). Il sert également à annoter les rires, dont le balisage avec la liste des valeurs de @type pour <stage> est notoirement délicate : s'agit-il d'une forme de #delivery ou d'un #business ?
- #deco : signale la mention d'un élément de décor, ou la référence à un accessoire dans le discours des personnages ;
- #entry : un personnage enregistre l'arrivée d'un autre ;
- #exit : un personnage annonce ou commente sa sortie, ou bien préconise/ observe la sortie d'un autre ;
- #face : commente une mimique, ou la direction du regard d'un personnage (« pourquoi me regardez-vous ?). Il existe, sans doute, une grande proximité entre « face » et « attitude », mais ce dernier code recouvre une réalité plus large, puisque la « traduction » de la colère peut être faite, par l'acteur, aussi bien par la voix que par la mimique, la gestuelle, voire le positionnement sur la scène, tandis que les codes « face » sont à réserver uniquement aux mimiques ;
- #gesture : annoté les gestes, mais aussi les changements de posture physique des personnages (« se met à genoux », « s'assied », etc.) ;
- #move : une réplique commente un mouvement d'un personnage, comme dans « où allez-vous ? » ;
- #proxemy : certaines parties de réplique commentent le positionnement des personnages, par exemple « pourquoi restez-vous si loin ? » ;
- #recognition : ce code est très proche, dans son fonctionnement, de « entry », mais n'en recouvre pas exactement le fonctionnement. En effet, la différence est claire entre « Je vois Dorante arriver » et « Quelqu'un vient ». En outre, « recognition » peut servir à marquer les moments de surprise au cours desquels un personnage reconnaît un autre sur scène, malgré son déguisement, par exemple : « Eh ! mais c'est là Dorante ! » ;
- #script : les personnages annoncent parfois une suite d'actions à venir, prévoient des scénarii qui, même s'ils ne se réalisent pas, ont un impact sur les relations et influencent le jeu des acteurs ;

¹² *La Double inconstance*, acte I, scène 1, réplique 24.

¹³ Pour une présentation des défis scientifiques et méthodologiques, ainsi que des étapes d'élaboration de ce dernier, voir I. Galleron « Quel encodage pour les didascalies internes », Journée d'études NACLA2 « Corpus et textes de représentation », Avignon, 15 juin 2018 (halshs-02445456), ainsi que I. Galleron « Pour une annotation numérique de l'écriture didascalique » (à paraître). À retenir principalement que l'annotation des didascalies internes suppose de considérer le discours didascalique en premier lieu sous l'angle de sa fonction de régie, ce qui permet d'identifier de façon relativement claire des indices textuels différentiant certains syntagmes du reste du dialogue. Ceci ne signifie pas une négation ou une minimisation de l'apport des didascalies explicites à la construction de la fiction, ou leur potentiel fonctionnement comme commentaire, et doit surtout être lu comme une restriction provisoire du travail, en raison de la plus grande facilité d'opérationnalisation de la dimension pragmatique du texte.

- #sound : les personnages relèvent, dans leur discours, un bruit qu'ils sont censés entendre ;
- #speechD : la réplique précise à qui elle est adressée (« Voyez-vous, mon père... » ; « Mais, Madame » ; « ah, Dorante, que me dites-vous-là ? ») ;
- #voice : marque les changements d'intonation, les chuchotements, les chants, etc.

Comme on le voit, on retrouve dans cette liste de valeurs quelques-unes que l'on peut aligner facilement avec les valeurs de l'attribut @type de <stage>. Il a paru toutefois prudent de ne pas utiliser les mêmes codes, afin de pouvoir distinguer facilement, lors des extractions, la nature des différents éléments. En outre, cette liste de valeurs repose sur une critique des valeurs de <stage>, que s'est avérée en pratique trop limitée pour rendre compte de la richesse des indications autoriales à propos du jeu des acteurs. L'application de notre liste à l'annotation de Marivaux, dont il sera rendu compte dans les pages qui suivent, permet d'en tester la robustesse et de formuler des propositions d'amélioration.

S'agissant d'un travail pionnier et portant sur des éléments non-prédéterminés, l'annotation des didascalies internes est un exercice lent et itératif. Au fur et à mesure de l'identification de nouvelles occurrences, les choix au sujet des précédentes sont confirmés ou revus. Pour ces raisons, seul un petit échantillon des pièces de Marivaux a été préparé pour l'instant. À partir des douze pièces encodées pour SEM, et après analyse des didascalies explicites, ont été retenues les comédies suivantes : *Arlequin poli par l'amour* (datée de 1720, et désignée parfois comme APA, dans ce qui suit) ; *La Double inconstance* (1723 ; LDI) ; *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730, JAH) ; et *La Dispute* (Disp, 1740). On dispose ainsi d'une pièce de début, respectivement de la fin de la carrière de Marivaux, et de deux textes de sa période de plus grande productivité et succès. De même, deux de ces comédies ne comportent qu'un acte, tandis que les deux autres sont en trois actes.

Dans un premier temps, deux pièces (APA et JAH) ont été entièrement annotées à la main, puis une extraction des éléments ainsi relevés a été effectuée avec BaseX (note). Le contenu textuel des éléments a été ensuite soumis au logiciel AntConc, afin d'identifier les termes revenant le plus souvent dans ces didascalies internes. Parmi ceux-ci, on trouve les appellatifs de politesse (« Madame », « Monsieur »), des formules de salut (« adieu »), ainsi que certaines formes du verbe « venir » (par exemple, « je vois quelqu'un qui vient »). Sans permettre de véritable automatisation du relevé, cette liste accélère le processus d'annotation de LDI et de *La Dispute*, puisqu'elle suggère des items à rechercher au moyen d'expressions régulières. L'annotation reste, toutefois, à plus de 90% manuelle et il est bien trop tôt pour envisager ne serait-ce qu'une automatisation partielle du balisage, puisqu'on dispose d'un nombre trop réduit d'occurrences pour pouvoir entraîner la machine.

Une fois identifiées, les didascalies, aussi bien internes qu'explicites, sont de nouveau extraites selon la procédure décrite plus haut, et importées dans un tableau. Dans un premier temps, elles sont analysées à la main, afin d'identifier les redondances éventuelles entre didascalies internes et didascalies explicites, ainsi que les séries de didascalies internes portant sur un même jeu, moment scénique ou interaction. De même, un traitement supplémentaire est effectué au sujet des didascalies internes qui précisent la façon de s'exprimer d'un personnage (#speechD), et qui dans la pratique portent surtout sur les incises désignant un allocutaire. La question qui se pose est dans quelle mesure ces formules d'adresse (« Monsieur », « Madame », « Seigneur », « ma fille », « Lisette », etc.) sont véritablement nécessaires, notamment parce qu'elles indiquent la direction du propos, ou bien pourraient être enlevées sans perte notable de signification. En effet, lorsque deux personnages sont seuls en scène, le rappel constant du nom de l'un et de l'autre, ou de leur position sociale respective, ne sont pas indispensables, et ceci d'autant plus qu'il n'intervient pas toujours en appui à des structures clivées (« c'est toi qui me l'as dit, Lisette »), et encore moins fréquemment pour des raisons d'insistance ou d'ironie (« Toi, Lisette ! » ; « que me dites-vous-là, monsieur Bourguignon ? »). C'est un des points sur lesquels on peut affirmer que le dialogue marivaudien – mais aussi, plus généralement, le dialogue de théâtre classique – s'écarte de plus par rapport aux

interactions réelles, même si on n'a évidemment pas de corpus de la langue parlée au XVIII^e siècle afin de tester cette hypothèse. Dans la vie réelle, un échange comme celui qui suit serait probablement délesté des incises « Lisette » et « Seigneur », même si pour la seconde on peut dire qu'elle est motivée par la déférence de la sujette envers son prince :

LE PRINCE

J'en suis fâché, Lisette ; mais il ne faut pas que cela vous chagrine, vous n'en valez pas moins

LISETTE

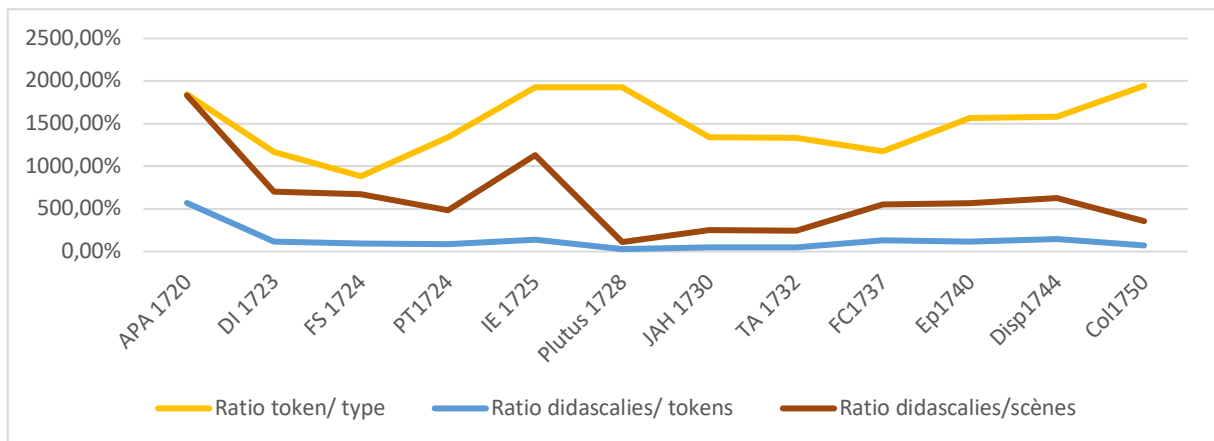
Je vous avoue, Seigneur, que, si j'étais vaine, je n'aurais pas mon compte.

Aussi paraît-il important d'identifier, parmi les #speechD, celles qui servent vraiment à préciser la direction du propos, par rapport à celles qui ont surtout une fonction phatique ou « affective », en regroupant dans cette dernière classe aussi bien les appellations qui connotent les sentiments d'un personnage envers un autre (« ma reine », « impertinent »), que celles qui charrient des contenus divers (rappel d'un lien familial, ironie, condescendance, etc.).

La liste des didascalies avec leurs attributs est enfin synthétisée avec un tableau croisé dynamique, permettant la construction de différents graphiques qui seront commentés dans ce qui suit.

Moins c'est plus : la maîtrise progressive des didascalies explicites par Marivaux

En ce qui concerne les didascalies explicites, la tendance générale est à la baisse dans les pièces de Marivaux. Entre le début de notre série, formé par *Arlequin poli par l'amour* (1720), et le repère suivant (*La Double inconstance*, 1723) la chute est notable, comme le montre le graphique suivant :

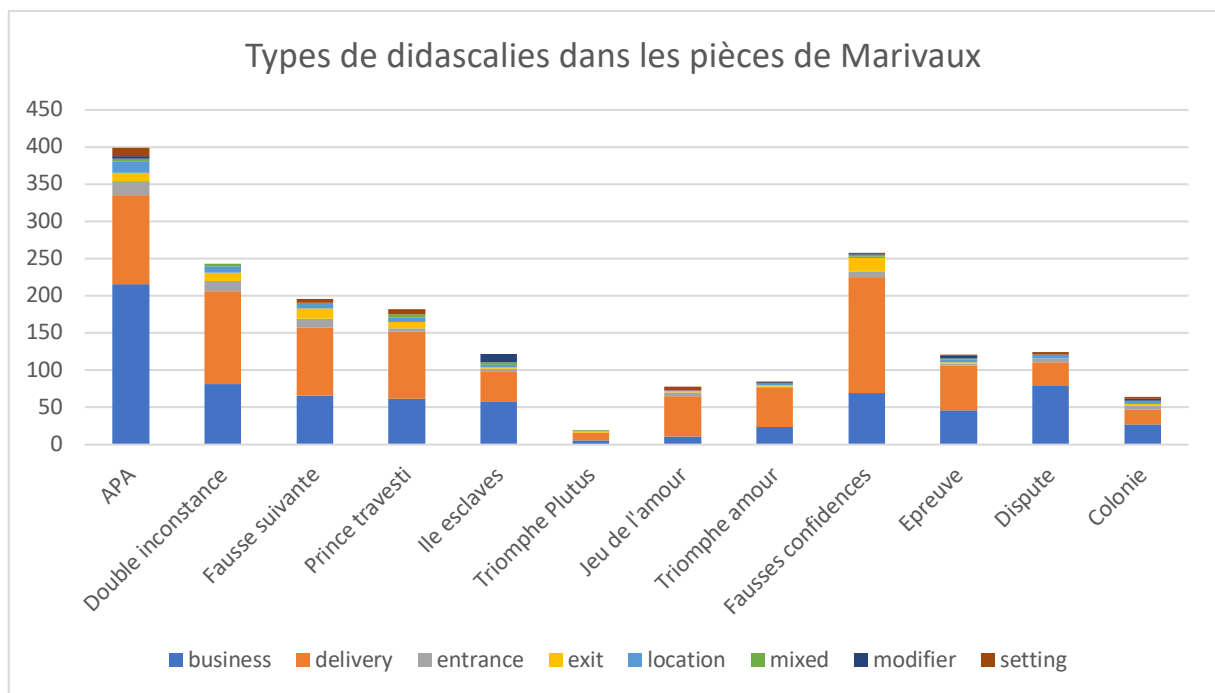


Didascalies et richesse lexicale chez Marivaux

Même en laissant de côté la première pièce de notre corpus, au fonctionnement clairement très différent par rapport aux autres et sur laquelle il faudra revenir, le nombre de didascalies utilisées est à la baisse, comme le montrent à la fois le ratio entre le nombre de didascalies et le nombre de mots de chaque pièce, et surtout celui du nombre de didascalies divisé par le nombre de scènes. Avant 1728, la moyenne hors APA est de 7 didascalies par scène ; elle chute à 2 didascalies de 1728 à 1732, et si elle repart à la hausse avec *Les Fausses confidences*, elle n'atteint pas le niveau du début de carrière, puisqu'on trouve plutôt une moyenne de 5 didascalies par scène.

On peut corrélérer cette évolution avec la courbe de la richesse lexicale des pièces, dont la tendance est incontestablement à la hausse au fil de la carrière de Marivaux¹⁴. On a ainsi l'impression que, au fur et à mesure qu'il acquiert de l'expérience et qu'il affine ses dialogues, le dramaturge recourt de moins en moins au texte adressé aux acteurs, faisant passer de plus en plus ses intentions de mise en scène au moyen des répliques mêmes. Si ceci fait peut-être signe vers une entrée du dramaturge « dans les rangs¹⁵ », le phénomène renforce d'autant l'intérêt d'une étude incluant les didascalies internes dans l'analyse de la fonction de régie dans le théâtre marivaudien.

Avant de s'y consacrer au moyen des données écrites plus haut, il convient d'observer plus en détail les types de didascalies explicites. Deux catégories dominent, quelle que soit la période et la longueur des pièces – quoique le rapport de forces semble inversé entre les deux classes lorsqu'on compare comédies en un ou en trois actes :



On retrouve dans ce graphique l'évolution décrite plus haut, consistant en un abaissement du nombre de didascalies au fur et à mesure de l'affinement des moyens de Marivaux, suivi d'une petite tendance à l'augmentation en fin de carrière. Le point d'infléchissement constitué par *Les Fausse confidences* s'y observe nettement, aussi bien en termes de nombre total de didascalies (qui est pratiquement le triple de ce que l'on trouvait dans *Le Jeu de l'amour et du hasard* et dans *Le Triomphe*

¹⁴ La « richesse lexicale » est une mesure courante dans les études sur corpus. Elle est obtenue en divisant le nombre de formes distinctes par le nombre total de formes d'un texte donné. Cette mesure « défavorise » mécaniquement les textes les plus longs, puisqu'il est évident que les chances de répétition d'une forme augmentent avec la longueur du discours. Aussi, dans le graphique fourni, faut-il distinguer entre les pièces en un acte et celles en trois actes, dont les scores sont moins élevés. L'observation de l'évolution de la richesse lexicale chez Marivaux se fait le mieux à partir de ces pièces en trois actes : *Les Fausse confidences* de 1737 présentent un taux moyen autour de 10%, tandis que *Le Triomphe de l'amour* et *Les Fausse confidences* tournent autour de 12,5%.

¹⁵ Des injonctions esthétiques et poétiques héritées du XVII^e siècle proscrirent ou invitent à limiter l'utilisation des didascalies : « ce qui est caractéristique justement de l'écriture du théâtre classique, c'est que tous les éléments ressortissant au domaine de la contrainte élevée (absolue et forte) sont pris en charge (peut-être de manière artificielle, comme cela a été vu avec les appellatifs d'entrée des personnages) par le texte des répliques (sans doute sous la pression de normes esthétiques strictes), et que, finalement, les seules didascalies demeurant, à contrainte faible, sont présentes, non par nécessité de l'interprétation des propos ou des situations, mais par nécessité au regard des intentions de l'auteur, ce qui englobe, aussi, l'interprétation symbolique, etc. correspondant aux sphères les plus reculées de la Fabrication. » (Gallépe, *op. cit.*, p. 333). Ce qui n'empêche pas un auteur comme Corneille de refuser de se plier à une telle règle (voir en ce sens Berregard, *art. cit.*).

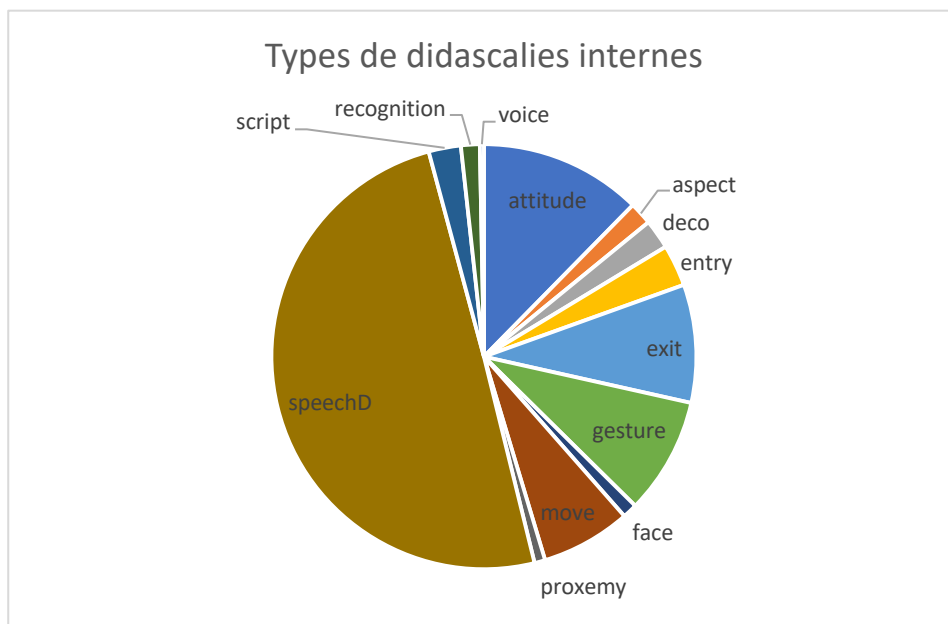
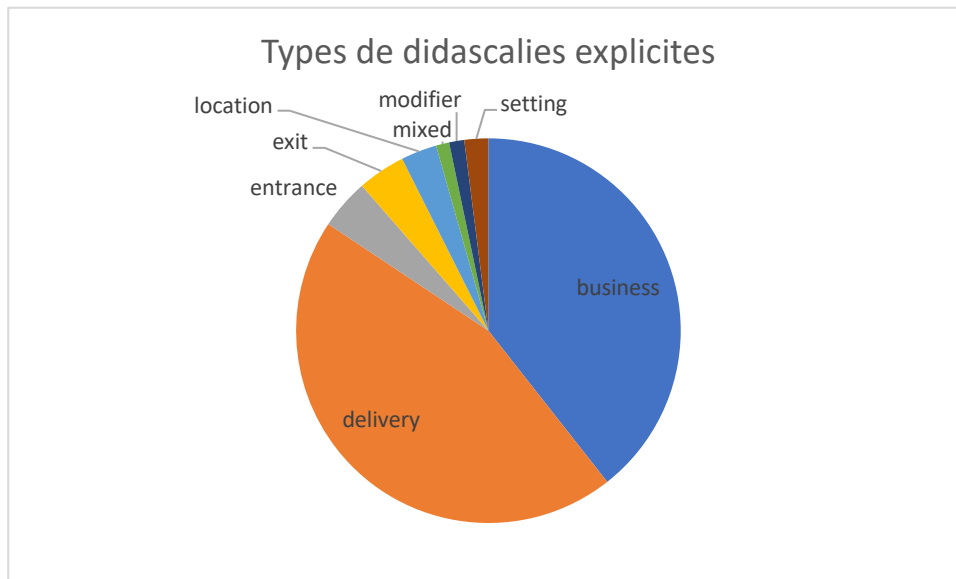
de l'amour, et dépassant même le niveau de *La Double inconstance*), qu'en ce qui concerne les deux principales classes de <stage> (#delivery et #business). C'est surtout à propos de ces dernières que le changement est notable : avant 1737, Marivaux tend à avoir de moins en moins recours à ce type d'indications dans les pièces en trois actes ; elles semblent plutôt caractériser les pièces courtes, sans doute plus mouvementées du fait même de leur condensation. Pour cette pièce expérimentale, le dramaturge paraît donc revenir, du moins pour la « mécanique » dramatique étudiée dans cet article, à des réflexes d'écriture de ses débuts ; peut-être le fait-il par facilité, afin de se consacrer pleinement au traitement du mûrissement des personnages, et surtout à l'ancrage plus réaliste de la pièce, qui constituent les caractéristiques les plus notables de ce chef-d'œuvre selon F. Deloffre et F. Rubellin¹⁶. Quoi qu'il en soit, le changement de style didascalique peut contribuer à expliquer l'insuccès des *Fausse confidences* auprès d'un public que Marivaux avait habitué à une plus grande économie de moyens et à l'élégance du traitement des indications scéniques, comme on le verra plus en détail dans la section suivante.

Didascalies internes : formes et fonctions

Comparé aux didascalies externes, l'usage des didascalies internes apparaît bien plus stable, à en juger par l'échantillon annoté. Les ratios entre nombre de didascalies et tokens varient entre 1,48% (pour LDI) et 2,5% (pour APA). En divisant le nombre de didascalies par le nombre de scènes, c'est plutôt une légère hausse qui se dessine : on passe ainsi de 8 didascalies par scène dans APA à 9 dans LDI, puis à presque 11 dans JAH et 10 dans *La Dispute*. Ces chiffres suggèrent que Marivaux ne recourt pas nécessairement plus aux didascalies internes, mais que la baisse du nombre de didascalies explicites leur donne de plus en plus d'importance. En outre, cette montée en puissance des DI, surtout sur fond de baisse des DE, plaide pour l'idée d'une baisse générale du degré de contrainte des didascalies, quelle que soit leur nature. En effet, la « douceur » ou le « feu » qu'un personnage peut trouver dans l'attitude ou de discours d'un autre ne s'inscrivent pas dans le même régime de vérité qu'un « vivement » ou un « avec douceur » pris directement en charge par le dramaturge ; elles ont, dans ces cas, plus l'air de recommandations, ou de suggestions de mise en scène, que de propositions fermes. Au fil du temps, et probablement en fonction de sa connaissance des acteurs et du lien de confiance qu'il établit avec eux, Marivaux préfère formuler des souhaits de mise en scène, plutôt que de donner des indications strictes de jeu.

Reposant sur plus de catégories, la répartition des types de didascalies internes est plus fragmentée que dans le cas des indications explicites :

¹⁶ « Notice » aux *Fausse confidences*, dans Marivaux *Théâtre complet*, tome II, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1992, p. 341-357.



Même si la différence importante en termes de pièces dépouillées pour l'identification des didascalies explicites, respectivement internes, invite à rester prudent dans la comparaison de ces représentations, elles permettent toutefois de mener quelques analyses. La fragmentation mentionnée plus haut invite, d'une part, à s'intéresser à l'utilité de certains codes, comme #proxemy, #face, #voice ou #recognition, que l'on pourrait regrouper avec d'autres pour simplifier le schéma d'annotation et éviter les catégories « maigres ». Elle confirme, d'autre part, l'utilité d'un affinement des types par rapport à l'omniprésent #business de @type de <stage>, qui recouvre des réalités fort disparates, derrière lesquelles il est probable que l'on retrouvera les « attitudes », « gestes » et « moves » des didascalies internes.

Il est intéressant de constater que, comme les didascalies explicites, la plus grande partie des DI est formée d'éléments qui permettent de gérer la parole des personnages. Elles constituent près de la moitié du total des annotations (486/979), pour l'ensemble des quatre pièces. Le flux des répliques, la correcte identification du sens des interactions verbales apparaît ainsi comme le domaine dans lequel le dramaturge se montre le moins prêt à se baser entièrement sur le jeu des acteurs, peut-être parce que ces éléments conditionnent, plus que les gestes, les mimiques ou les déplacements sur le plateau, l'intelligibilité même de la pièce.

En outre, on constate que, par rapport à la proportion moyenne de #speechD dans l'ensemble des annotations, *Le Jeu de l'amour et du hasard* se distingue à la hausse (204 #speechD sur 332 DI, soit 61% du total), tandis que *La Dispute* présente un taux significativement moins élevé de telles didascalies (35/179, soit 19% de l'ensemble des annotations). Ceci rejoint les observations de la partie précédente, où l'on avait vu que le rapport entre les <stage type='#delivery'> et les <stage type='#business'> était inversé entre les pièces longues et les pièces courtes. Si créer les conditions optimales pour que le spectateur comprenne qui s'adresse à qui, et comment, reste une préoccupation de premier plan dans les comédies en un acte, la nécessité de faire dérouler toute une intrigue dans un bref laps de temps peut expliquer cette montée en puissance des informations concernant la gestuelle, les déplacements et le positionnement des acteurs. Au fur et à mesure du dépouillement, il sera intéressant d'observer les pièces qui s'écartent par rapport à cette pratique, en se posant à la fois la question des raisons de cette anomalie, et celle de son efficacité pragmatique et esthétique.

Étude de cas

À défaut de pouvoir mener une analyse sur l'ensemble des pièces marivaudiennes, il paraît approprié, pour étayer les suggestions faites plus haut à propos du rôle des didascalies chez Marivaux, de confronter les deux pièces les plus éloignées en termes de pratique didascalique, qui sont, dans notre corpus, *Arlequin poli par l'amour* et *Le Jeu de l'amour et du hasard*.

Le grand nombre de didascalies explicites dans *Arlequin poli par l'amour* (il y en a quatre cent trois¹⁷) a déjà été remarqué. Pour F. Rubellin et F. Deloffre, « tout se passe comme si Marivaux avait voulu donner à son interprète la possibilité de suppléer par la mimique à ce qui, dans le théâtre traditionnel, est exprimé par le langage¹⁸ ». En effet, la plus grande partie de ces didascalies (57% environ) concerne le jeu d'Arlequin, dont 70% relèvent de la catégorie #business ; cependant, on constate du même coup qu'une proportion non négligeable détaille les faits et gestes des autres personnages, ce qui suggère que le foisonnement didascalique de cette pièce ne se justifie pas seulement par le désir de venir en aide à un acteur moins performant en français. Plus de la moitié des didascalies (deux cent seize sur trois cent quatre-vingt-quatorze) détaille le jeu attendu ; significativement, on trouve des précisions sur les costumes, les placements, les décors, qui tendent à se faire rares, voire à complètement disparaître des pièces suivantes, comme le montre un des tableaux précédents. Influencé peut-être dans son écriture par les spécificités du canevas à l'italienne, Marivaux semble prêt à assumer en ce début de collaboration à la fois son rôle d'auteur et celui, qui n'est pas encore formalisé, de metteur en scène.

Dans le même sens va le fait que les didascalies internes jouent un rôle moindre dans cette pièce, comme le montre le tableau suivant. Ainsi, le nombre de #deliveries (119 occurrences) est une fois et demi plus important que le nombre de didascalies internes correspondantes (79 occurrences, annotées avec #speechD) ; quant aux #business déjà mentionnés plus haut, elles sont

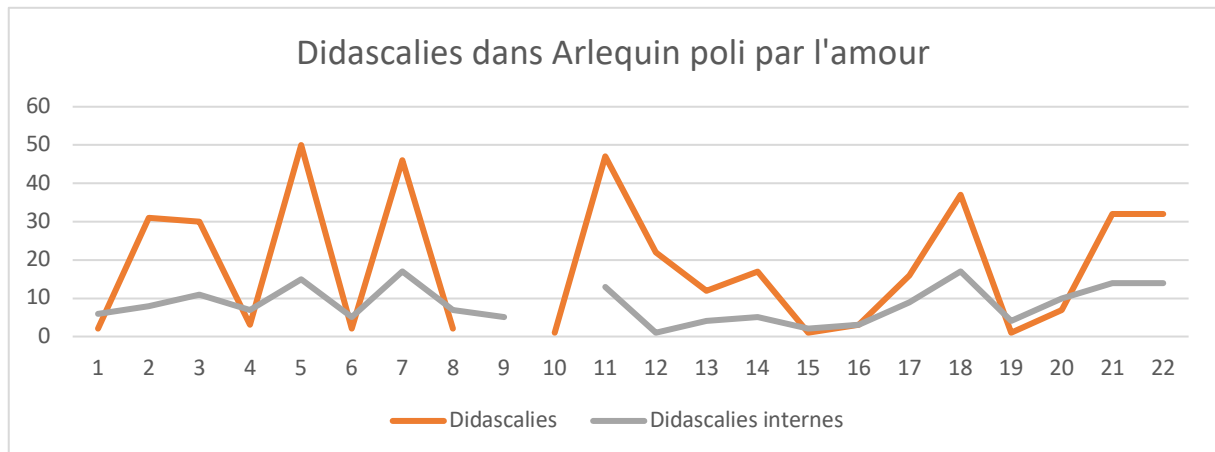
¹⁷ On peut s'étonner de ce chiffre très élevé, qui ne semble pas correspondre à celui que l'on peut estimer en feuilletant la pièce. Aussi faut-il rappeler que la règle d'annotation a été de considérer qu'il y a autant de didascalies que d'informations distinctes dans la phrase concernée. Dans « il lui va prendre la main, regarde la bague, et lève la tête en se mettant à rire naïvement » il y aura donc cinq balises <stage> :

```
<stage who="#ARLEQUIN" type="business">il lui va prendre la main,</stage>
<stage who="#ARLEQUIN" type="business"> regarde la bague,</stage>
<stage who="#ARLEQUIN" type="business"> et lève la tête</stage>
<stage who="#ARLEQUIN" type="business">en se mettant à rire</stage>
<stage who="#ARLEQUIN" type="delivery"> naïvement. </stage>
```

(Certains attributs et éléments présents dans la pièce annotée ont été supprimés de cette citation, afin de faciliter la lecture.)

¹⁸ « Notice » à *Arlequin poli par l'amour* dans Marivaux *Théâtre complet*, tome I, Paris, Bordas, coll. Classiques Garnier, 1992, p. 81.

presque quatre fois plus nombreuses que les #move, #attitude, #gesture et #proxemy pris ensemble (218 vs. 57)¹⁹.



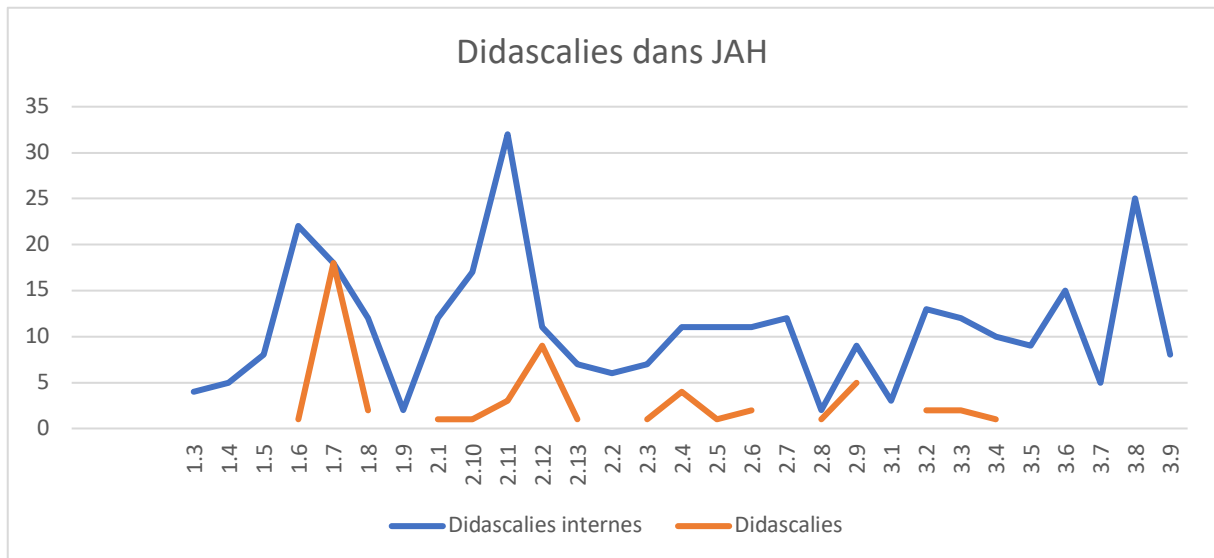
Tout en étant moins nombreuses, les didascalies internes de cette comédie du début ne paraissent pas très utiles. Si l'on regarde plus particulièrement le fonctionnement des #speechD, on constate d'une part que celles-ci sont plutôt phatiques que nécessaires pour la sélection de l'allocutaire (un aspect sur lequel on reviendra), et d'autre part que bon nombre d'entre elles est redondant par rapport aux didascalies explicites (ou réciproquement). Pour n'en donner qu'un seul exemple, à la scène 3 on lit ainsi que telle réplique est dite « à Arlequin », puis on découvre le nom du personnage au début du discours de la Fée : « Cher Arlequin... ». Cette redondance se constate également à propos d'autres types de didascalies internes et explicites, comme la gestuelle (« Baisez la vôtre à présent »/ « Arlequin baise le dessus de sa main²⁰ »), l'attitude des personnages (« Arlequin s'endort »/ « Vous vous endormez ? »), etc. Se méfiant peut-être de la capacité des acteurs à relever les éléments de régie pertinents dans le dialogue, on a l'impression qu'en ce début de carrière Marivaux considère texte prononcé et paratexte comme des discours quasiment disjoints, avec les récepteurs de l'un n'ayant pas accès à l'autre canal et réciproquement.

À l'autre bout du spectre, *Le Jeu de l'amour et du hasard* se caractérise par une grande économie de moyens et l'élégance du traitement du plateau. Les didascalies internes y jouent un rôle de premier plan, devenant bien plus nombreuses que les indications scéniques explicites. Celles-ci, en proportion significativement moindre que dans APA²¹, ont une présence sporadique, comme le montre le graphique suivant :

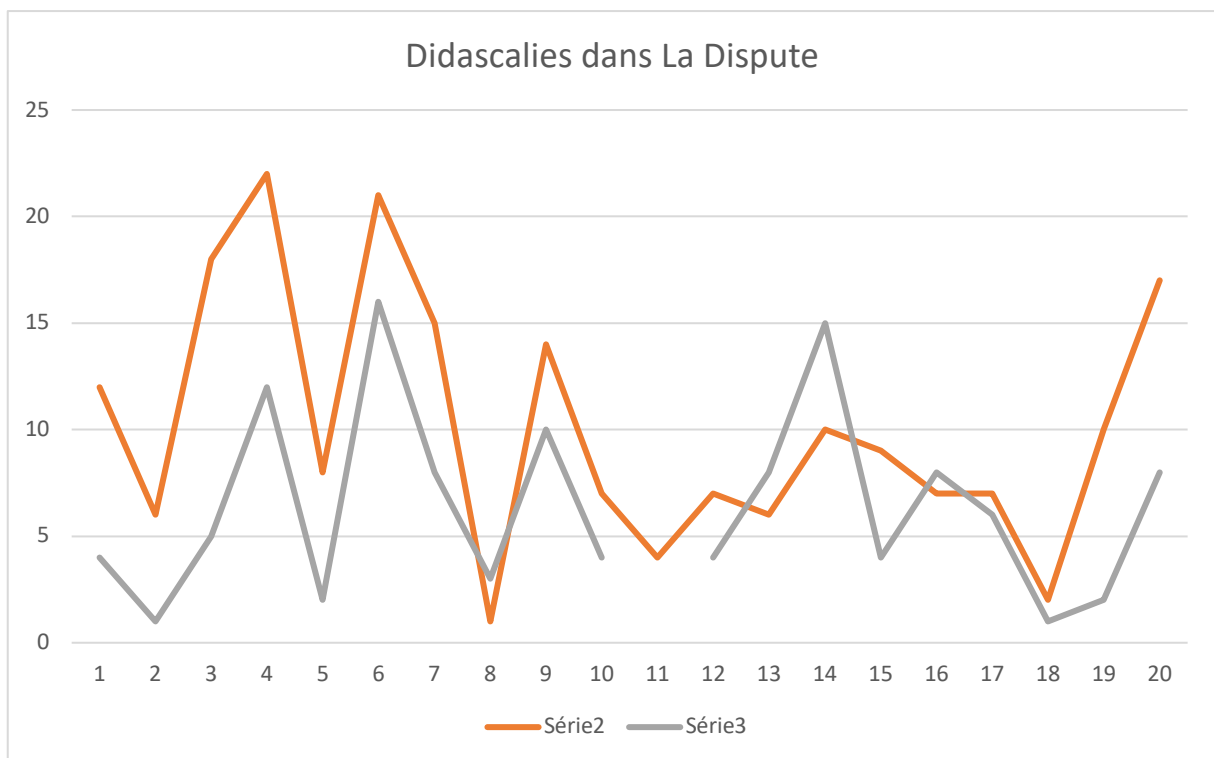
¹⁹ Le rapport est plus difficile à faire pour les autres catégories, qui ne sont pas seulement peu alignées (même si le code #deco des DI correspond à peu près à #setting et #location des DE, #entry et #recognition à #entrance, etc.), mais qui présentent, en outre, de très petits nombres d'occurrences (parfois une ou deux), rendant peu fiables les proportions.

²⁰ On peut objecter que la didascalie explicite n'est pas totalement inutile, puisqu'elle confirme, d'une part, que l'injonction de la Fée est suivie d'effet, et qu'elle précise le geste d'Arlequin, d'autre part. On verra toutefois que dans la suite de sa carrière Marivaux réussit à éviter ce type de redondance, fournissant toutes les informations importantes par l'un ou l'autre des moyens à sa disposition.

²¹ Il y en a 423, soit à peine 29 de plus que dans *Arlequin poli par l'amour*, alors que la pièce est en trois actes (33 scènes) et qu'on y compte 16296 tokens (à comparer avec les 7075 tokens et 22 scènes de APA).



Le rapport est un peu plus favorable aux didascalies explicites dans *La Dispute*, où elles dominent même la scène 14, mais là aussi on a à faire à des courbes fort différentes de celles d'*Arlequin poli par l'amour* :



Il est intéressant de remarquer que, contrairement à APA, didascalies explicites et internes semblent mieux corrélées dans la pièce de la maturité artistique, avec des scènes riches aussi bien en indications données hors dialogue qu'en indications glissées dans le discours des personnages, et des scènes « pauvres » dans le recours à l'un comme à l'autre mécanisme. En outre, cette corrélation n'est pas synonyme de redondance. Dans *Le Jeu de l'amour et du hasard*, si une entrée est annoncée par le discours d'un personnage, elle n'est pas prise en charge par une didascalie explicite. De même, si un geste est décrit par une didascalie explicite, les propos des personnages qui y font

référence le préparent, ou en exploitent des conséquences, plutôt qu'ils n'en commentent la réalisation effective²² :

LISSETTE.

<seg ana="#gesture">Tenez donc</seg>, <seg ana="#speechD">petit importun</seg>, puisqu'on ne saurait avoir la paix qu'en vous amusant.

ARLEQUIN, *lui baisant la main*.

Cher joujou de mon âme ! cela me réjouit comme du vin délicieux. Quel dommage de n'en avoir que roquille !

LISSETTE.

<seg ana="#gesture">Allons, arrêtez-vous</seg> ; <seg ana="#attitude">vous êtes trop avide</seg>.

On relève ainsi seulement cinq cas où le texte aurait vraiment pu faire l'économie de la didascalie explicite, soit un quart de ce que l'on pouvait constater dans *Arlequin poli par l'amour*, où l'on dénombre vingt-deux cas de redondance.

Une autre preuve de l'économie de moyens qui caractérise *Le Jeu de l'amour et du hasard* est la réduction importante du nombre de formules d'adresse qui ont uniquement une fonction phatique (ou phatique et affective). On se rappelle que celles-ci étaient majoritaires dans APA (46/70 occurrences). Dans JAH, la répartition est à peu près équilibrée entre les apostrophes nécessaires, qui sélectionnent un locuteur lorsque plusieurs sont présents (89), et celles qui relèvent du rituel des interactions théâtrales (108). Il est d'ailleurs significatif en ce sens que la première scène de la pièce se passe presque entièrement de ce rituel du dialogue scénique : on ne trouve que trois utilisations d'un prénom ou d'une autre formule d'adresse, sur un ensemble de trente-deux répliques, ce qui participe à l'impression de vivacité de cet échange, déjà été remarquée par la critique.

En guise de conclusions

Ce que cette étude des didascalies explicites et internes montre en premier lieu, c'est comment, au fil du temps, notre dramaturge a appris à se passer des éléments superflus de régie et à ne conserver que ce qui est véritablement utile pour l'intelligibilité et l'effet esthétique de la pièce. La question à laquelle l'analyse des mises en scène permettra de répondre est la façon dont les artistes d'autres pays perçoivent ce dépouillement, que l'on peut interpréter comme manifestant ce qui paraît essentiel à l'écrivain sur le plan de la régie, et comment ils traitent ces indications qui, pour reposer sur des mécanismes langagiers moins prescriptifs, semblent du coup se caractériser par un plus haut degré de nécessité.

Il reste quand même, avant de tirer des conclusions définitives, à compléter le corpus Marivaux et le dépouillement des DI dans les pièces déjà numérisées comme dans celles qui restent à éditer. L'analyse des mises en scène sera sollicitée, à cet égard, comme une façon inédite de mesurer l'accord inter-annotateurs : plutôt que de soumettre les mêmes échantillons XML/TEI à trois annotateurs différents, on tentera vérifier la robustesse du schéma et la régularité des entités relevées par l'observation de ce qui est réalisé ou non sur les différentes scènes.

Un chantier dont la mise en œuvre permettrait l'accélération du processus est celui de l'identification semi-automatisée des syntagmes opérant une sélection de l'allocutaire (de façon plus ou moins impérative, comme on l'a vu, pour l'intelligibilité du propos). Bon nombre de celles-ci figurent en incise, ou bien en début de phrase et détachées de celle-ci par une virgule. Les outils d'analyse des dépendances devraient donc pouvoir les repérer relativement facilement, et avec un

²² Ceci va dans une certaine mesure à l'encontre de l'interprétation des didascalies comme des « commentaires d'événement » que propose M. Krazem dans « Les marques linguistiques du commentaire didascalique », in *La Lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, sous la direction de C. Despierres, H. Bismuth, M. Krazem et C. Narjoux, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2009, p. 123-134.

taux de précision et de rappel satisfaisant. Malheureusement, de tels logiciels ne fonctionnent que rarement avec des formats XML tels que celui utilisé pour l'édition électronique du théâtre, et quand ils les acceptent ils n'autorisent pas l'insertion de nouvelles balises dans le texte parsé – qui se fait d'ailleurs plus facilement avec une autre catégorie de logiciels, fonctionnant selon des principes encore différents. Il s'agit donc d'élaborer un flux de traitement et des scripts qui fassent communiquer ces différents outils, dont l'utilité irait d'ailleurs largement au-delà du travail sur les didascalies.

Reste, enfin, à pleinement exploiter ces relevés de didascalies internes et externes au-delà des quelques observations superficielles que l'espace de cet article a permis de faire, en observant leur répartition dans les pièces, les combinaisons de types les plus fréquentes, en identifiant leur incidence des didascalies (aussi bien en termes de réplique qu'en termes de personnage concerné), en analysant les particularités de leur énonciation, etc. L'écriture didascalique marivaudienne a encore de nombreuses particularités à livrer, susceptibles de nous aider à comprendre plus largement le génie de l'auteur et la capacité de fascination que son théâtre garde pour les générations contemporaines.

Annexe

Pièce	Date	Tokens	Types	Ratio T/T	Scènes	Didascalies	Ratio D/S
Arlequin poli par l'amour	1720	7075	1305	18,45%	22	403	18,32
La Double inconstance	1723	21700	2531	11,66%	35	247	7,06
La Fausse suivante	1724	20839	1842	8,84%	30	201	6,7
Le Prince travesti	1724	22063	2956	13,40%	38	184	4,84
L'Île des esclaves	1725	8908	1718	19,29%	11	124	11,27
Le Triomphe de Plutus	1728	7037	1357	19,28%	18	20	1,11
Le Jeu de l'amour et du hasard	1730	16296	2189	13,43%	32	81	2,53
Le Triomphe de l'amour	1732	19555	2615	13,37%	37	90	2,43
Les Fausses confidences	1737	20105	2366	11,77%	47	258	5,49
L'Épreuve	1740	10787	1694	15,70%	22	124	5,64
La Dispute	1744	8324	1315	15,80%	20	125	6,25
La Colonie	1750	8977	1746	19,45%	18	64	3,56