

REPÈRES THÉORIQUES DANS L'ANALYSE DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN

THEORETICAL ASPECTS OF THE MODERN THEATRE

ASPECTOS TEÓRICOS DEL TEATRO MODERNO

Viviana ROTARU¹

Résumé

La pratique théâtrale contemporaine recommence à accorder une place privilégiée aux textes dramatiques et à l'édition du théâtre, les dramaturges modernes bénéficiant de nos jours, d'une grande prise au public, qui devient de nouveau curieux envers leurs créations et leur style.

Bien que les réactions personnelles du lecteur soient importantes dans l'analyse d'un texte dramatique, le lecteur et le critique de théâtre doivent aussi tenir compte d'autres aspects que nous nous proposons à présenter dans notre approche.

Pour qu'une pièce de théâtre soit bien comprise par le lecteur, celui-ci devrait se rapporter non seulement à l'analyse textuelle, mais aussi aux éléments spécifiques à sa représentation.

Le texte théâtral comprend des pistes à prendre en considération dans la pratique scénique, qui vont élucider les éléments centraux pour sa compréhension comme : l'espace et le temps, les détails qui caractérisent les personnages, le dialogue théâtral et ses composants linguistiques.

En utilisant de différentes ressources critiques et textuelles, nous nous proposons de présenter chacun de ces aspects, en essayant de les simplifier pour que les lecteurs aient une vue d'ensemble sur les concepts dramatiques les plus importants, ainsi facilitant la lecture et la compréhension du texte et du registre dramatique.

Mots-clés : dramaturgie, espace théâtral, action dramatique, temps théâtral, dialogue

Abstract

Contemporary theatrical practice is once again giving its honorable place to dramatic texts and theater publishing, with modern playwrights enjoying a strong following among audiences, who are once again becoming curious about their creations and style.

Although the reader's reactions are important when analyzing a dramatic text, there are other aspects to be taken into account by both the reader and the theater critic, which we aim to present in our approach.

For a play to be properly understood by the reader, he or she should refer not only to the textual analysis, but also to the specific elements of its performance.

¹ viviana_cristea@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie.

The theatrical text includes elements to be taken into consideration in stage practice, which will clear elements central to its understanding such as space and time, characterizing details, theatrical dialogue, and its linguistic components.

Using various critical and textual resources, we aim to present each of these aspects, trying to simplify them so that readers have an overview of the most important dramatic concepts, thus facilitating the reading and understanding of the text and the dramatic register.

Keywords: dramaturgy, theatrical space, dramatic action, theatrical time, dialogue.

Resumen

La práctica teatral contemporánea vuelve a dar protagonismo a los textos dramáticos y a la edición teatral, ya que los dramaturgos modernos gozan ahora de un gran atractivo para el público, que vuelve a sentir curiosidad por sus creaciones y su estilo.

Aunque las reacciones personales del lector son importantes en el análisis de un texto dramático, el lector y el crítico teatral también deben tener en cuenta otros aspectos que nos proponemos presentar en nuestro enfoque.

Para que el lector comprenda correctamente una obra teatral, debe remitirse no sólo al análisis textual, sino también a los elementos específicos de su representación.

El texto teatral incluye una serie de elementos a tener en cuenta en la representación, que dilucidarán los elementos centrales para su comprensión, como son: el espacio y el tiempo, los detalles que caracterizan a los personajes, el diálogo teatral y sus componentes lingüísticos.

Utilizando diversos recursos críticos y textuales, proponemos presentar cada uno de estos aspectos, intentando simplificarlos para que los lectores tengan una visión de conjunto de los conceptos dramáticos más importantes, facilitando así la lectura y comprensión del texto y del registro dramático.

Palabras clave: dramaturgia, espacio teatral, acción dramática, tiempo teatral, diálogo.

Définition et particularités du genre dramatique

Le registre dramatique est bien différent comparé aux autres textes épiques ou poétiques, étant écrit pour pouvoir être représenté sur la scène, sous la forme d'un échange de répliques entre les personnages. Il est divisé en actes ou tableaux, chaque acte comprenant plusieurs scènes,

état toujours précédé par les indications scéniques ou didascalies qui vont aider les praticiens de théâtre dans la représentation scénique.

Pierre Larthomas dans son ouvrage critique *Le langage dramatique* donne une définition quasi poétique du texte dramatique en le présentant comme une « alliance de l'écrit et du dit qui fait de lui ce qu'il est, qui détermine sa nature »¹.

Si nous essayons de trouver une définition au langage dramatique, nous devons quand même prendre en considération tous les critères formels de celui-ci, ainsi arrivant à nos propres conclusions.

Anne Ubersfeld le considère un paradoxe, un mélange du texte et de l'art de la représentation, qui implique un travail collectif de la part de l'auteur et des praticiens de théâtre et une actualisation constante pour pouvoir être compris par le spectateur. Elle affirme que : « Le théâtre est un art paradoxal. On peut aller plus loin et y voir l'art même du paradoxe, à la fois production littéraire et représentation concrète : à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) »².

Si nous prenons en considération le style d'écriture de tout auteur dramatique nous arrivons à la conclusion que tout texte théâtral implique « un message troué »³ que le lecteur va être mis dans la situation de le remplir par rapport à sa propre imagination, exigeant « un travail constant d'actualisation de la part du destinataire ».⁴ Ainsi que, nous ne devons pas le confondre avec la représentation scénique qui est plus concrète et plus complexe.

Si nous nous rapportons au genre théâtral moderne, nous pouvons observer la tendance à renoncer à la classification stricte entre tragédies et comédies, spécifique à l'époque classique, les auteurs dramatiques contemporains plaidant pour une écriture libre de toute contrainte

¹ Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Editions Armand Collin, Paris, 1980, p. 21.

² Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Editions Belin, Paris, 1996, p. 11.

³ Idem, p. 30.

⁴ Eco, Umberto, *Lector in fibula*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1985, p. 70.

stylistique, idée que Jean-Pierre Ryngaert débat dans son ouvrage sur le théâtre contemporain, faisant l'affirmation suivante : « Il existe donc, chez des auteurs d'aujourd'hui, une envie de rompre avec une certaine rigidité de la représentation traditionnelle. Cette mise en crise, quand elle commence par l'écriture, opère un dérèglement dans les conventions de la représentation. Elle fait le vide en s'attaquant au savoir-faire dramatique et inévitablement à la fable. »¹

Pour que cela n'arrive pas, quand il s'agit de l'écriture, l'auteur dramatique doit toutefois respecter la règle classique de trois unités pour donner un sens à la fable qui va être construite comme un échange verbal entre les personnages, qui se déploiera sur la scène sous les yeux du spectateur, qui doit être capable de comprendre l'histoire racontée.

L'écriture dramatique moderne imite la vie des gens et leurs actions habituelles, prenant sa source d'inspiration de la réalité immédiate. Le discours théâtral moderne suit l'exemple d'une conversation ordinaire, comprenant des éléments de force stylistiques comme « les bredouilllements, lapsus, tâtonnements, reformulations, phrases inachevées, hésitations ou répétitions et redoublements »², ces éléments d'oralité que Jean-Pierre Ryngaert considère importants pour le mimésis de la vie réelle, représentée sur la scène

En même temps, la mise en scène moderne fait les personnages accomplir des tâches diverses, mettant l'accent sur l'action, qui doit accompagner le discours, que Anne Ubersfeld définit comme : « un ensemble organisé de message dont le producteur est l'auteur de théâtre ou comme cet ensemble de signe et de stimuli (verbaux ou non verbaux qui sont produits par la représentation et dont le producteur est pluriel (auteur, metteur en scène praticiens divers, comédiens) »³

De son côté, l'action dramatique va développer et donner du sens ou discours étant une « suite d'événements montrés ou racontés sur une

¹ Ryngaert, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Editions Dunod, Paris, 1993, p. 5.

² Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, 3^{ème} Edition, Editions Armand Colin, Paris, 2014, p. 40.

³ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre 1*, Editions Belin, Paris, 1996, p. 186.

scène et qui permettent de passer de la situation A de départ à une situation B d'arrivée par toute une série de médiations. »¹

Les événements racontés se suivent d'un ordre chronologique, dès l'exposition jusqu'au dénouement, étant divisés en journées ou tableaux, en actes et en scènes

Éléments clés de l'œuvre dramatique : dialogue et didascalies

L'œuvre dramatique représente une somme d'interactions entre les personnages par l'intermédiaire de la parole, créant l'effet de réel par rapport aux données extralinguistiques comme le cadre social des individus et un code de relations entre eux. Ainsi, la parole devient très importante pour les auteurs dramatiques modernes, étant toujours suivie par l'action, spécifique à la représentation théâtrale.

Mais, le genre dramatique n'est seulement caractérisé par le dialogue, mais aussi par le monologue, qui est utilisé fréquemment dans les créations modernes. Nous assistons de nos jours au retour du monologue sous toutes ses formes, observant la préférence des auteurs modernes pour l'alternance dialogues monologues, pour les monologues successifs et pour les longs monologues.

Quant au dialogue, les paroles de l'auteur sont assumées par les personnages, qui deviennent à leur tour des émetteurs, mais aussi des interlocuteurs, c'est-à-dire participants au dialogue.

La parole a un double statut, elle constitue un acte de langage donc un élément de l'action, mais, en même temps un instrument, car elle déclenche l'action, les auteurs dramatiques explorant dans leurs œuvres les oppositions entre les personnages et leurs discours, mais aussi entre la parole et les conditions d'énonciation.

L'auteur dramatique communique non seulement par l'intermédiaire de ses personnages, mais aussi directement par les didascalies ou les indications scéniques, qui sont « destinées au lecteur pour lui permettre de se représenter les choses, mais surtout au metteur

¹ Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse de théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1996, p. 14.

en scène, au décorateur et aux acteurs pour que l'œuvre soit montée et jouée convenablement »¹.

Dans le théâtre moderne les didascalies peuvent parfois être prononcées, même si leur but principal était seulement de clarifier qui parlait à qui et pourquoi, en même temps décrivant le cadre de l'action, fait qui permet de formuler des hypothèses de la part de lecteur spectateur.

Comme tout texte dramatique est composé de deux éléments distincts, les indications scéniques et le discours, nous remarquons que le discours, un mélange de texte et de la représentation, peut se faire sous différentes formes d'échanges s'adressant à un récepteur muet, mais d'une importance capitale, le public, qui devient ainsi un interlocuteur indirect, la cible principale de toutes les informations qui surviennent de différents discours.

La communication se fait à deux niveaux, de la part de l'auteur qui dialogue d'une part avec le lecteur ou avec le spectateur et, de l'autre, avec les praticiens de théâtre, et, à un second niveau, où les émetteurs seront les personnages qui vont communiquer les uns avec les autres, leur message ayant un destinataire indirect, le public,

Le rapport au spectateur s'envisage déjà dans l'écriture moderne, ce qui a transformé les techniques scéniques et le jeu de l'auteur, la liberté du spectateur dans sa démarche de réception devenant primordial.

De l'autre côté, la représentation clarifie le texte, le spectateur pouvant remplir les trous textuels, par l'intermédiaire de la dimension visuelle de l'art théâtral.

Manières de décodage d'un texte dramatique

Toutefois les premières informations que le lecteur utilise dans le décodage textuel sont celles liées au genre, au titre et à l'organisation textuelle (l'enchaînement textuel, les pauses, la ponctuation, les

¹ Larthomas, Pierre, *Technique du théâtre*, Editions Presses Universitaires de France, Paris, 1985, p. 18.

différents systèmes d'organisations, en tableaux, actes, scènes) et la présence des indications scéniques.

Si nous faisons référence au titre, celui-ci peut annoncer le sujet de la pièce, étant un premier repère pour le lecteur si la pièce porte le nom de son personnage principal comme dans le cas des tragédies classiques ou antiques, il peut être un adjectif de caractère qui annonce le trait dominant de personnalité de l'héros, comme dans le cas des comédies de Molière ou sa condition sociale.

Par contre, le titre peut déjouer les attentes du lecteur, comme dans le cas des auteurs de théâtre de l'absurde comme Ionesco, qui emploie des titres de manière satirique faisant appel à la dimension culturelle et politique de l'époque où vit le lecteur.

Les dramaturges contemporains préfèrent aussi employer des titres métaphoriques, qui attirent l'attention et l'intérêt du lecteur, en même temps appelant à son imagination.

Quant à la structure de l'œuvre, si nous faisons une comparaison entre le système de signes classique et celui moderne, nous pouvons affirmer que le premier divisait le texte en actes et scènes, et même en tableaux à partir du XVIII^e siècle, tandis que l'autre préfère emprunter des termes de l'art du cinéma comme les fragments, les segments, les mouvements, ou les morceaux et les journées.

Ces systèmes d'organisation modernes sont structurés par rapport au principe de la continuité ou par contre, de la discontinuité, que l'auteur choisit à employer dans son esthétique, étant destiné aux lecteurs qui vont organiser leur univers mental, étant ainsi capable de saisir l'action et son ordre temporel.

Le découpage en actes et scènes est important pour la vraisemblance de la représentation scénique, le spectateur doit trouver dans le texte des éléments suffisants pour pouvoir imaginer une continuité quand le personnage sort de la scène, idée que le critique Jean-Pierre Ryngaert soutient dans son ouvrage critique en faisant l'affirmation suivante : « La vraisemblance décide aussi des liaisons entre les scènes, justifiées comme liaison de présence (sorties ou entrées),

liaison de recherche (le personnage qui vient sur le théâtre cherche celui qui en sort), liaison par le bruit (le personnage est attiré par le bruit), liaison par le temps (quand il n'y a pas d'autre justification qu'une nécessité horaire) »¹

En plus le principe des unités de temps et de lieu doit aussi être respecté pour que la compréhension de la pièce soit complète, le lecteur devant payer attention aux marqueurs comme les vides et aux lacunes, au mode d'enchaînement des phrases, à l'enchaînement du récit, et aux choix narratifs de l'auteur.

Quant au matériel textuel, celui dramatique a une organisation typographique bien différente que les autres genres littéraires, premièrement car il est dialogué et présente des blancs qui doivent être remplis par le lecteur au fur et à mesure que la lecture avance, et deuxièmement car il comprend les didascalies ou les indications scéniques, qui contiennent les noms de personnages et autres informations sur le décor et sur le jeu des comédiens.

Formes d'échange du texte dramatique

A part le dialogue, le monologue, l'aparté et la tirade font leur présence dans le texte dramatique, indiquant parfois une inégalité des répliques dans le discours, et dans des cas particuliers le texte peut être construit comme un grand monologue, ou par contre par des monologues alternés.

En essayant de donner une définition à ces formes d'échange nous constatons que le monologue est une forme de discours théâtral qui suppose l'absence d'un interlocuteur scénique, mais qui est destiné d'être toujours entendu par le public.

De l'autre côté, l'aparté désigne un énoncé ou une série d'énoncés produits par un personnage et destiné théoriquement à soi-même, mais aussi entendu par le public, qui devient un témoin aux frémissements internes du personnage.

¹ Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, 3^{ème} Edition, Editions Armand Colin, Paris, 2014, p. 34.

La tirade représente une longue réplique de nature informative ou philosophique qui « contient un récit ou développe une thèse, le spectateur entendant non pas seulement l'effet des énoncés, mais aussi leurs sens, leur signification philosophique ou épique »¹

Ces formes d'échange sont destinées à créer de tension dramatique, d'induire de l'émotion au public, clarifiant en même temps l'action dramatique pour que le spectateur soit finalement capable de remplir les trous textuels.

En conclusion l'oeuvre dramatique comprend d'une part, le texte destiné à être prononcé par les personnages, et de l'autre, une sorte de méta texte, c'est-à-dire un message à l'intérieur d'un autre message, qui dans ce cas, comprend les didascalies fournies par l'écrivain, parfois distinguées d'une certaine typographie.

Originellement, les didascalies étaient destinées aux comédiens, qui s'informaient ainsi de la manière à jouer le texte sur la scène. De nos jours, les didascalies ont évolué, devenant des indications scéniques classifiées en deux catégories : celles qui tiennent de la conduite du récit et que le lecteur s'appuie pour pouvoir comprendre et imaginer l'action et les personnages, et celles strictement scéniques qui sont aussi utiles au metteur en scène et aux comédiens dans la représentation.

Ce dernier type d'indications scéniques peut être absent de la pièce, car l'auteur veut laisser champ libre à l'imagination du lecteur, en décidant à n'offrir aucune piste supplémentaire que celles trouvées dans le dialogue des personnages. Il souligne ainsi l'importance donnée aux paroles et crée une sorte d'ambiguïté, qui permet plusieurs interprétations de l'action présentée.

De l'autre côté, quand même, le dramaturge peut accorder une place importante aux didascalies qui tiennent de la représentation, considérant que celle-ci peut être construite seulement après une interprétation bien définie par le cadre où l'action va être jouée.

¹ Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III Le dialogue de théâtre*, Editions Belin, Paris, 1996, page 49

Dans le théâtre moderne on observe une tendance à abolir cette différence entre le dialogue théâtral et les indications scéniques, les dernières devenant une partie du texte attribué au personnage, des descriptions objectives ou subjectives y pouvant être trouvées.

Soit moderne ou classique, toute oeuvre de théâtre est écrite dans la manière où elle peut être parlée ou dialoguée, ayant un certain rythme qui tient à l'oralité, à la musicalité du texte donné par les pauses, les silences, les lacunes dans le discours d'un certain personnage, l'emploi des adjectifs et des métaphores, les répliques brèves, le texte troué et les dialectes ou l'argot employé.

Une autre particularité du texte dramatique moderne est le manque de la ponctuation, les auteurs de nos jours se limitant à l'usage des points d'interrogation et d'exclamation. Ainsi, les comédiens peuvent donner des interprétations tout à fait originelles, en renouvelant le texte avec chaque représentation scénique. Ils vont s'aider dans le jeu d'une ponctuation orale offerte par le timbre de leur voix, de leurs propres rythmes qui vont offrir une continuité à l'action dramatique.

L'action dramatique

L'action dramatique représente la somme des actions et des événements destinés à être joués sur la scène, supposant à la fois le récit destiné à être joué et les indications pour sa représentation scénique.

Ce récit peut être énoncé d'une manière neutre, employant le passé (plus-que-parfait, passé simple, imparfait), qui marque une distinction nette entre la situation établie et les événements suivants, en même temps évitant tout effet de style et organisant l'action d'un ordre chronologique. Mais, l'action développée dans la représentation scénique rarement correspond à l'ordre de l'action proposée par le texte à cause de la durée et le temps qui les séparent et du contexte socio-historique où le lecteur se trouve.

Cette neutralité se trouve plus difficile à maintenir, car dans la perception du récit dramatique va intervenir toujours la subjectivité du lecteur, qui a la tendance d'interpréter le texte de sa propre manière,

ajoutant ainsi ses sentiments au progrès de l'action et qui finit par raconter le récit de son point de vue.

Cette opposition objectivité subjectivité crée la tension dramatique que tout dramaturge s'appuie, entre la lecture du texte et les choix nécessaires pour son décodage, qui finalement fait la compréhension globale possible.

Cette tension dramatique est principalement générée par l'intrigue de la pièce, qui doit être construite de manière à « capter l'intérêt du spectateur et le conserver jusqu'au dénouement »¹. L'intrigue aide à la construction de la pièce car elle implique des conflits ou des obstacles que les personnages doivent surpasser pour arriver au dénouement.

Nous repérons l'intrigue en examinant comment les personnages sortent des situations conflictuelles, éveillant la curiosité, ou « engendrant des effets attendus : la curiosité, l'inquiétude, l'attente, la suspension d'esprit qui culmine au nœud et se résout au dénouement »² donnant au spectateur une confiance dans son acte de décodage de l'action, ou, par contre, le porter dans un état de surprise.

A part l'intrigue, dans le décodage de l'action nous considérons aussi importants l'espace et le temps, deux catégories abstraites très importantes dans la représentation, qui donnent le rythme de la pièce et la structure de point de vue esthétique, organisant le récit dramatique par rapport aux principes classiques de l'unité et de la vraisemblance.

Ainsi que, l'organisation du récit peut se faire chronologiquement par des procédés d'enchaînement, le temps de l'histoire étant un temps fictionnel, une métaphore qui va être interprétée ou décodée par le spectateur d'un côté, et par les comédiens, de l'autre.

La particularité de genre dramatique est représentée par le fait que l'auteur écrit un texte avec l'unique but de pouvoir être représenté sur la scène, donc ici intervient le temps de la représentation, un temps réel, avec son propre rythme, ancré dans la réalité quotidienne et basé soit sur

¹ Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, 3^{ème} Edition, Editions Armand Colin, Paris, 2014, p. 52.

² Idem, p. 54.

le principe de la continuité ou par contre, de la discontinuité, par les ellipses ou les retours en arrière.

L'espace dramatique

Quant à l'analyse des structures spatiales, celles-ci représentent des indications précises concernant l'espace pour que le jeu puisse se dérouler sur la scène. Le laconisme des indications spatiales, caractéristique aux classiques, est remplacé par une prédilection pour une esthétique de l'espace plus précise et détaillée chez les dramaturges contemporains, qui considèrent que le langage facilite une relation à l'espace, tandis que, l'action lui donne de sens.

Les marques spatiales révèlent aussi des tensions, dynamisent l'action et révèlent les enjeux des personnages, pouvant être considérées des métaphores qui donnent de l'originalité à l'œuvre. Elles sont représentées par les adverbes de lieu, les verbes de mouvement, par un lexique de l'espace qui crée des images par l'intermédiaire des figures de style comme les métaphores, les épithètes, les comparaisons.

Nous pouvons trouver des indications spatiales dans les didascalies, mais aussi dans le dialogue des personnages où les récurrences des termes, la complexité des métaphores et les origines des répliques dévoilent des réseaux de sens qui nous font avancer la compréhension textuelle.

Le temps théâtral

Le temps intervient aussi dans la compréhension textuelle à plusieurs niveaux. Il établit une chronologie au niveau du récit, contribue au déroulement des événements, à leur succession, à leur développement. A ce niveau, le temps s'inscrit dans une durée réelle, celle de l'histoire, celle qu'on peut mesurer par rapport à notre présent.

Au second niveau, le temps offre une dimension métaphorique aux événements car il peut exister un temps propre à chaque personnage qui dévoile leurs préoccupations et leur subjectivité à l'égard de l'action

théâtrale. Celui-ci structure l'œuvre, en lui donnant de sens et créant l'état d'attente au niveau du lecteur.

Un troisième niveau temporel s'impose dans la représentation ou les marques sont plus diluées que dans le texte mais assez suffisantes pour donner un rythme au spectacle, en justifiant d'une manière cohérente les espaces entre les actes et les vides au niveau de l'action.

Le théâtre contemporain préfère employer un grand nombre d'ellipses, en renvoyant au spectateur ou au lecteur la tâche de faire occuper mentalement ce temps, ainsi préparant le terrain de l'imagination.

Le personnage : sujet et objet de l'action

Les sujets du dialogue sont aussi importants pouvant être repérés par le lecteur ou par le spectateur à condition que celui-ci aille une connaissance globale de la pièce pour pouvoir aussi séparer les contenus et découvrir les relations établis sur la scène.

Les règles conversationnelles élémentaires doivent aussi être respectées, pour que le dialogue soit efficace, l'auteur dramatique respectant le code social imposé par la réalité historique de son temps et le code relationnel entre les personnages. Leurs discours se fondent sur un implicite dont l'auteur tire des conséquences qu'il fait partager au lecteur.

Le personnage peut assumer de rôles différents d'une réplique à l'autre. Si nous procédons à la caractérisation des personnages, un repère important sera la dynamique des échanges conversationnelles et la position occupée par rapport aux autres personnages et à la réalité socio-historique.

Au niveau de la représentation le comédien doit construire le personnage, c'est-à-dire entrer dans sa peau en lui prêtant son corps, ses traits psychiques et sa voix, l'effet d'imitation étant inévitable. De son côté, l'auteur, par l'intermédiaire de ses personnages, pense à son propre rôle et le récepteur, le public, s'appuie sur le personnage pour entrer dans la fiction.

Conclusions

En conclusion, le personnage devient de plus en plus important, se construisant progressivement dans notre esprit par rapport à ce qui est repérable dans le texte. Les auteurs de théâtre contemporain préfèrent les personnages ouverts, inachevée, mais qui se dévoilent sur la scène, par l'intermédiaire d'un acteur en cher et en os : « Nous parlons aujourd'hui de personnages de plus en plus ouverts, laissant des zones d'ombre dans leur construction, incomplets de point de vue de la fiction, alternativement incarnés et mis à distance par l'acteur »¹.

Pour la meilleure interprétation possible de son personnage, le comédien doit tenir compte de plusieurs aspects : les indications scéniques concernant les personnages comme par exemple leurs noms qui puissent être chargés de connotations, le discours qu'ils prononcent les uns sur les autres et qui constitue la première trace d'identité, leur propre caractérisation, leurs actions accomplies ou celles qu'ils disent vouloir accomplir à l'intérieur du récit, le contexte global de la pièce, les oppositions et les ressemblances repérées à l'intérieur du système des personnages.

Il est en même temps sujet du discours et de l'action et objet du discours, les échanges avec les autres personnages en lui conférant une grande complexité. Son individualité ressort de l'étude détaillée de ses actions qui sont son moteur principal.

Enfin, nous concluons que l'analyse d'une pièce de théâtre doit se baser sur les éléments constitutifs que nous y avons présentés et que le lecteur doit découvrir par sa propre interprétation, en développant ses propres hypothèses et s'exposant ainsi, lui-même, au texte dramatique.

Bibliographie

Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Editions Grasset et Fasquelle, Paris, 1985

¹ Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, 3^{ème} Edition, Editions Armand Colin, Paris, 2014, p. 110.

Larthomas, Pierre, *Le langage dramatique, sa nature, ses procédés*, Editions Armand Collin, Paris, 1980

Larthomas, Pierre, *Technique du théâtre*, Editions Presses Universitaires de France, Paris, 1985

Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse de théâtre*, 3^{ème} Edition, Editions Armand Colin, Paris, 2014

Ryngaert, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Editions Dunod, Paris, 1993, page

Ubersfeld, Anne, *Les termes clés de l'analyse de théâtre*, Editions du Seuil, Paris, 1996

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Editions Belin, Paris, 1996

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre III Le dialogue de théâtre*, Editions Belin, Paris, 1996