

# ANALYSE STYLISTIQUE DE L'ÉNONCIATION DIDASCALIQUE : CAS SPECIFIQUE DU GESTE DANS *LES VOIX DANS LE VENT* DE BERNARD DADIÉ

**Laurent Kignilman TOURÉ**

Université Peleforo Gon Coulibaly (Korhogo – Côte d'Ivoire)  
toure.kignilman@yahoo.com

## Résumé

*Au théâtre, Pierre Larthomas souligne qu'il n'y a pas ou presque pas de gestes gratuits. Pour lui, le genre théâtral renferme trois types de gestes qui sont très visibles. Il s'agit des gestes de prolongement, des gestes de remplacement et des gestes d'accompagnement. L'étude du geste ou de la poétique gestuelle ressortit donc à celle de la didascalie intégrée dite active parce qu'elle est un jeu de scène qui s'intercale dans les répliques verbales ; elle est un pan de la stylistique des genres. En tant que couche énonciative indirecte, la didascalie intégrée a pour fonction d'explicitier, de compléter le sens du discours, d'orienter la lecture de l'ensemble de la pièce de théâtre et de participer à sa représentation sur scène. L'étude traite donc, dans une perspective stylistique et pragmatique, ce type d'énonciation pour montrer sa pertinence dans l'œuvre dramatique de l'auteur.*

**Mots-clés :** théâtre, gestes, poétique gestuelle, didascalie intégrée, stylistique des genres

## Abstract

*In the theater, Pierre Larthomas emphasizes that there are almost no free gestures. For him, the theatrical genre includes three types of gestures that are very visible. These are gestures of extension, gestures of replacement and gestures of support. The study of gesture or gestural of poetics therefore belongs to that of the so-called active integrated didascalie because it is a stage game which is inserted in the verbal cues ; it is a part of the stylistics of genres. As an indirect enunciative layer, the integrated didascalie has the function of clarifying, completing the meaning of the speech, guiding the reading of the whole play and participating in its performance on stage. The study therefore treats, from stylistics and pragmatic perspective, this type of enunciation to show its relevance in the author's dramatic work.*

**Keywords:** theater, gestures, gestural poetics, integrated didascalie, genre stylistics.

## Introduction

La stylistique est une praxis dont la matière s'identifie au discours littéraire. Elle est l'étude technique des conditions formelles de la littérarité (G. Molinié, 2012, p. 3). Le jugement sur la qualité d'une œuvre littéraire s'appuie aussi sur les procédés verbaux (linguistique et rhétorique) que le texte offre à l'analyste. Au théâtre, par exemple, deux couches énonciatives sont mises en compétition : la didascalie et le dialogue. La première, qui intéresse notre étude, intègre des faits de langue propres à la représentation scénique comme le mentionne Robert Champigny (1965, p. 114), « une œuvre dramatique, ou pièce de théâtre est un ensemble de gestes, à dominante verbale, destiné à être apprécié esthétiquement à l'occasion d'une représentation scénique ». Cette dominante verbale que Pierre Larthomas (2016, p. 81) appelle « gestes<sup>25</sup> » sont des signes visuels dont on peut mesurer le pouvoir d'expression en regardant des sourds-muets ou en assistant à une pantomime. Dans le texte littéraire, pareillement, ils requièrent la même efficacité. La stylistique des genres, que Larthomas met en avant, se situe ainsi au croisement de la pensée formaliste de la « dominante » et d'une histoire des formes qu'elle contribue dans le même temps à fonder. C'est ainsi la prévalence d'une forme, sa domination sur d'autres à une époque donnée, qu'il faut examiner. Autrement dit, la stylistique des genres doit constituer un préalable, une étude préjudicielle au commentaire des œuvres singulières et à l'interprétation des auteurs. Car le choix stylistique est commandé d'abord par un choix antérieur qui est celui du genre littéraire. Ce choix conditionne en retour l'emploi de certaines formes, de certains procédés spécifiques dont le stylisticien tient compte dans l'analyse, de sorte que le singulier est subordonné aux traits généraux des contraintes génériques. Cet article se veut une synthèse de la stylistique et de la poétique à travers l'étude pragmatique du geste explicitement repérable dans la

---

<sup>25</sup> Distinction faite par WEPSI (H.U.) et reprise par Pierre Larthomas dans *Le langage dramatique, Sa nature et ses procédés*, 4<sup>e</sup> éd. « Quadriges Manuels », 2016.

didascalie intégrée. Comment cette spécificité énonciative participe-t-elle de ce fait à la représentation de la scène théâtrale ? Selon G. Mounin (1959, p. 180), ce type de langage est « un procédé de signalisation substitutif du langage parlé ». M. Cohen (1956, p. 68) souligne aussi que ce langage « s'accompagne normalement de mouvements visibles ». Il est conçu par son auteur pour migrer tôt ou tard de l'espace graphique d'une page vers l'espace fictif de la scène. Il est donc clair que le texte théâtral contient des éléments précis d'un devenir scénique. C'est une spécificité qui le différencie des autres textes littéraires.

### **1. La didascalie intégrée, une énonciation dramatique dans la représentation scénique**

Par l'épithète "intégrée", ce type de didascalie justifie sa présence entre les discours des personnages. Elle oriente la lecture et participe de la dynamique de la pièce. Selon Sanda Golopentia (1999, p. 20), ces didascalies sont dites littéraires et « se définissent par leur imbrication serrée dans le texte dramatique (dont elles assurent, pour les lecteurs, la mise en scène imaginaire) plutôt que par la modalité de leur écriture. Elles peuvent avoir une forme abrégée, rapide, minimaliste, dénuée de qualités spéciales ». Par son écriture en italique intercalée entre les discours, la didascalie intégrée relève de la spécificité de l'œuvre théâtrale ; car « elles déterminent donc une pragmatique, c'est-à-dire les conditions concrètes de l'usage de la parole » (Ubersfeld, 1996, p. 17). La didascalie intégrée se présente, dans le corpus, sous les formes stylistiques suivantes : nominale ou substantivale, verbale et participiale. Celle qui intéresse notre étude est le geste, comme mouvement corporel permettant de substituer la parole et de la rendre plus efficace. Ainsi, l'homme en proie au désespoir se courbe, prend sa tête entre ses mains. En revanche, ce n'est que par convention que nous hochons la tête pour donner une réponse affirmative ou négative. En effet, la bouche dit non et en même temps il y a un mouvement de la tête. Ici, parole et geste ont la même signification et

se prêtent un mutuel appui. À la question de savoir : quel âge a cet enfant ? Nous pouvons répondre en montrant trois doigts de notre main levée pour signifier trois (3) ans. À un insolent, nous montrerons la porte pour intimer l'ordre de sortir. Par le geste, la communication est précise. On dira alors que notre geste se passe de commentaires et l'interlocuteur ne se méprendra pas sur sa signification. Le geste a aussi, le plus souvent, une significativité affective. Il sert à exprimer la joie, l'étonnement, la sympathie, etc. On le voit quand nous posons la main sur l'épaule d'un ami. Ce geste permet de témoigner notre amitié, notre affection. Il arrive souvent que nous commençons une phrase et que nous la terminions par un geste. Dans un tel cas, le geste est considéré, à tort ou à raison, comme plus significatif et plus éloquent. Ces éléments corporels ou gestuels s'associent aux éléments proprement verbaux pour les compléter, les prolonger ou les remplacer et permettre finalement aux interlocuteurs de se comprendre. Une telle posture du geste, confiné dans une œuvre littéraire et destiné à la représentation scénique, est susceptible d'être analysée sous l'angle de la stylistique et de la pragmatique.

## **2. Lecture stylistique et pragmatique du geste comme manifestation de la réalité dramaturgique**

Le geste, comme défini dans l'introduction, par Robert Champigny, Marcel Cohen, G. Mounin et Pierre Larthomas, constituent l'armature du théâtre. Il confère à ce genre littéraire sa posture pragmatique et caricaturale. Les trois types de gestes homologués par Pierre Larthomas sont de nature à accompagner, à prolonger ou à remplacer le discours du personnage ou de l'acteur. Dans le théâtre de Dadié, ces trois catégories peuvent avoir la même connotation. L'étude se veut donc intégrative. En effet, dans leur prise de parole, les personnages Dadiéen ne peuvent se dispenser d'une attitude ou d'une mimique plus ou moins significative. Dans cette optique, précise Engel, « le geste ne parle pas par lui-même mais doit accompagner et renforcer la parole » (III : 24).

C'est donc du point de vue de l'implicite que le geste, dans ce corpus, manifeste une réelle force. On peut d'emblée se référer à cette discussion entre NAHOUBOU 1<sup>er</sup> et LES VOIX, à la page 5 :

NAHOUBOU 1<sup>er</sup> - Taisez-vous ! Voyez mes mains, qui ai-je tué ? Elles sont propres (*ricanements*).

LES VOIX - Propres ses mains ! des mains rouges de sang, des mains sales... (*ricanements*).

Il a tué son frère,

Il a tué sa mère...

NAHOUBOU 1<sup>er</sup> - Qu'avez-vous à venir troubler ma paix ? (*ricanements des fantômes*).

Comme on le voit, l'indication concerne le substantif « ricanements » qui, naturellement, accompagne les propos des deux actants. Cette indication gestuelle révèle une idée porteuse de sens implicite. En effet, Nahoubou 1<sup>er</sup> est accusé d'avoir tué son frère et sa mère. Le geste ironique qui suit le propos de LES VOIX est indicateur de l'énormité du scandale causé par ce dernier. Loin d'être de la raillerie, ce geste frise une dénonciation des pratiques malsaines du personnage. Par ailleurs, le geste qui accompagne le propos de Nahoubou tend à le dédouaner en mettant en avant la banalité de l'accusation. En somme, nous avons le même geste d'accompagnement qui accuse et qui rejette l'accusation à la fois. La dimension pragmatique de ce geste s'observe du point de vue de son contenu implicite ou des actes perlocutoires qui « évoquent à la fois ce qu'on obtient (...) mais aussi ce que l'on cherche à obtenir. On a d'un côté les résultats effectifs et de l'autre les objectifs intentionnels ». (C. Baylon et X. Mignot 2007, p. 62). Pour se dédouaner de ses forfaitures, Nahoubou accompagne son discours par cet autre geste, qui nécessite forcément le mouvement que le lecteur peut s'imaginer :

NAHOUBOU 1<sup>er</sup> - [...] Ce palais devient votre palais, mes trésors, vos trésors (*ricanements des fantômes. Il leur jette des pépites d'or, des cauris. Mépris des fantômes qui ricanent*).

Ce geste témoigne de sa lassitude devant les propos injurieux et accusateurs de ses interlocuteurs et est explicitement manifesté par le substantif “mépris”. Il s’agit d’une tentative de corruption pour faire taire le peuple qu’il assimile aux animaux ou à des êtres considérés inférieurs. Syntaxiquement, ce geste d’accompagnement est composé d’un sujet “il”, d’un verbe “jette” qui indique le degré de mépris et de mécontentement de celui qui fait l’action, et d’un complément “d’or, des cauris”. Cette forme stylistique, aussi simplement formulée, permet au lecteur d’avoir une idée plus claire et plus juste de la scénographie (D. Maingueneau, 2014, p. 129). La structure grammaticale brève du geste se perçoit aussi dans cet extrait :

NABLI - Le voici, ton fils, ton vagabond de fils !

PAPA NAHOUBOU - Qu’a-t-il fait encore ?

NABLI - Oui, plains-le ! Prends sa défense contre moi. La honte de la famille (*il boit*). P. 11.

PAPA NAHOUBOU - Oh ! toutes les foudres du ciel, toutes les foudres du ciel sur nous... (*il boit*). P. 13.

NABLI - Non, mon ami, non, on n’a jamais le temps. Lui aussi. Il faut le saisir dès qu’il montre le museau (*elle le secoue*). P. 16.

La narration détermine l’indifférence du père Nahoubou, mais aussi met en relief la rage de maman Nahoubou. “Boire”, alors qu’on lui parle, montre effectivement un désintéressement et justifie la nature passive du verbe. Cependant, agacée par ce désintérêt manifeste, Nabli use de la force, “elle le secoue”. Ce geste est le signe de la colère et ne saurait se réaliser sans un mouvement brutal. Du point de vue phonologique, “Boire /bwɑʁ/” admet deux syllabes et donc prononçable en deux élévations de voix (une montante et une autre descendante) ; tandis que “Secouer /səkwaʁ/” se prononce en deux élévations de voix montantes. On perçoit ainsi la différence sémantique et pragmatique de ces deux verbes. Ces réalités sous-entendues, (l’indifférence et la colère), traduisent le rapport conflictuel qui existe dans le couple Nahoubou.

Le participe présent de la didascalie gestuelle sert généralement à exprimer une action qui s’accomplit en même temps que celle exprimée par le verbe principal. Il est le noyau du groupe participial. Dans le cas présent, il marque une simultanéité entre le geste (l’action) et le discours prononcé :

NABLI - Ton fils ! (*Arrachant le gobelet*), maintenant tu vas m’écouter. Il s’agit de l’avenir de notre enfant. P. 12.

PAPA NAHOUBOU - Enfin, qu’a-t-il fait, ton vaurien de fils ? p. 13

NABLI - Tout. P. 14

PAPA NAHOUBOU - Tout, (*bourrant sa pipe*). On voit qu’il est du sang Kwakwaboué. P. 14.

« Le mouvement volontaire est la composante fondamentale du geste. Sans mouvement volontaire, il n’y a pas de geste » (Gaudez, 2008). Il est donc symbolique. “Arrachant” accompagne l’indexation “Ton fils !” ; signe de colère et d’agacement. À contrario, “bourrant”, accompagne le “tout” banal du père. Le geste d’accompagnement accomplit, au final, un acte de parole indirect : ce que l’on accomplit par le fait de dire quelque chose ou de manifester un geste. Il concerne ainsi la production du sens dans les systèmes de signes (Peirce, 1958). Le geste permet de rentabiliser les propos des actants en leur conférant une vitalité qui n’est autre que de participer à la représentation scénique. L’efficacité et la rentabilité stylistique sont donc conditionnées par l’accord plus ou moins grand entre les éléments verbaux et les gestes. Le geste est désormais considéré comme totalement intégré au processus du discours (Mc Neill, 1992). L’intervention de Nabli peut répondre de ce lien (paroles et gestes) :

NABLI - Mon mari, les devins... Ah ! Est-ce possible...

Dites-moi, est-ce possible ? (*Elle les fixe – gestes d’impuissance...*). P. 21.

Nabli se rend à l’évidence qu’elle a perdu son mari. Ici, c’est l’auteur et non le texte même qui impose ces gestes dont la nature, d’ailleurs, est difficile à préciser. Le geste accompagne donc ses cris de secours

et les deux éléments (gestes et paroles) s'accordent pour rendre à la séquence toute sa pertinence. Dans la conversation courante, cet accord est total et les éléments se renforcent les uns les autres pour la clarté du message.

Le geste peut aussi avoir valeur de prolonger le discours. Il est, avant tout, facteur d'économie de la parole et permet à l'auteur d'aboutir à une concentration des effets qui est une des caractéristiques du langage dramatique. Selon Austin (1970), les séquences linguistiques relevées expriment non seulement des actions, mais elles sont elles-mêmes des actions.

PAPA NAHOUBOU ET NABLI - Sors ! Sors ! (Nahoubou résiste, une flèche érafle le père qui tombe). P. 20.

NABLI - Mon mari, les devins... Ah ! Est-ce possible... Dites-moi, est-ce possible ? (*Elle les fixe – gestes d'impuissance, tous remuent la tête*)... Non ! Non ! Est-ce possible ? Est-ce possible ? (*elle pleure*). P. 21.

Les cris de secours mis en évidence par les syntagmes nominaux "mon mari", "les devins", l'interjection "ah !" et la forme interrogative "est-ce possible ?" trouvent pour réponse un signe de la tête qui définit explicitement la situation présente. Pour ne pas rajouter sur le malheur et la douleur de la femme, ce geste simple prolonge ce mouvement (non défini par l'auteur) "gestes d'impuissance", comme pour dire "IL N'Y A RIEN À FAIRE". Par ailleurs, la présence du point de suspension relève cette économie de la parole que le geste de la tête a déjà dévoilé. Ce signe de ponctuation raccourcit tout éventuel discours et participe de ce fait à l'efficacité du geste dans cette séquence. Ici, le geste de prolongement constitue, à y voir de près, la réponse à l'interrogation "est-ce possible ?" (qu'il vive). Ainsi, le "tous remuent la tête" pourrait remplacer l'adverbe de négation "NON" et tout autre commentaire à la suite cette négation. À la page 42 du corpus, le geste de prolongement martèle tout le discours de Nahoubou :

NAHOUBOU - (*Transpirant, lance au point, ..., il avance ; s'arrêtant...*) - Qu'il fait bon sous cet arbre ! Dix jours de



marche m'avait-on affirmé, et voilà près de vingt jours par monts et par vaux sans rencontrer un village. Vingt jours (*il boit*). Qu'ont-ils donc à nicher si haut et si loin les sorciers-guérisseurs ? Quelle est donc cette montagne qu'on ne finit plus de grimper ? (*il compte*). (...) Ne ferais-je pas mieux de revenir sur mes pas ? (*il se lève, regarde ses jambes*) fatiguées, elles sont fatiguées de monter, de descendre, de marcher, d'être griffées par les herbes, d'enjamber les troncs d'arbres, de franchir torrents et ruisseaux. Me porter encore (*il les tâte*). (...) Plus de vingt jours de marche ! (*montrant le chemin à parcourir*).

“Il boit”, “il compte”, “il se lève, regarde ses jambes”, “il les tâte”, “montrant le chemin à parcourir” sont toutes des didascalies intégrées à la tirade du personnage. Techniquement dénuées d'une forme stylistique particulière, elles constituent néanmoins une figure graduelle de la conquête du pouvoir. La scénographie retrace, de bout en bout, le calvaire que vit Nahoubou à la recherche du pouvoir. Et l'auteur de marteler cette souffrance à travers ces gestes pour donner au lecteur le réel sentiment de douleur. Ainsi, ces séquences verbales brèves, elliptiques et pronominales conjuguées au présent de l'indicatif ont toutes pour sujet le délocuté “il”, qui marque une narration extradiégétique. La brièveté de ces phrases catalyse la lecture sur ces séquences comme pour exposer une situation insolite. Tous ces gestes, la plupart réalisables par un mouvement de la main ou du doigt, sont du type à prolonger le discours de Nahoubou. Ils ont aussi tendance à accompagner certains de ses propos, comme dans cet extrait :

UN NOTABLE (*asseyant le Macadou sur le trône*) - Nous te plaçons sur le trône. P. 60.

LE VIEUX (*versant la boisson*) – Que les dieux, les génies et les morts soient à nos côtés en ce jour solennel. Nous nous donnons un Macadou, non un maître tyran. Que le malheur passant près de lui devienne vie. (...). P. 63.

NAHOUBOU 1<sup>er</sup> (riant) – Canaris pleins d’or... (*il frappe trois fois les mains et des serviteurs accourent apporter des canaris d’or*). Les voici tes canaris d’or... p. 70.

Les exemples soulignent le maillage qui pourrait se faire des deux types de gestes présentés. En effet, les deux premières didascalies précèdent le discours du Notable et du Vieux. Tout en accompagnant leurs propos, ces gestes aussi les prolongent de sorte à obtenir une simultanéité entre les deux paradigmes. Le participe présent des verbes “asseoir” et “verser” l’indique bien. Il s’agit là d’un rituel d’intronisation valable dans les sociétés africaines. On voit bien la corrélation qui existe entre la narration “asseyant le Macadou sur le trône” et le discours du personnage “Nous te plaçons sur le trône”. Une fois assis sur le trône, le chef des lieux passe sa première commande. Et cela, avec une effectivité immédiate : “Canaris pleins d’or”, phrase nominale sans ordre explicite du fait de l’absence d’un verbe ordonnateur est, en réalité, une sommation. Pareillement, le geste qui accompagne ou qui prolonge est sans équivoque : “il frappe trois fois les mains”. Ce signe visuel, prolongeant l’implicite injonction, pourrait se traduire par la séquence verbale “Gardes, trouvez-moi un/des canaris d’or, TOUT DE SUITE”. La même situation est décrite par cette autre didascalie « *Le Macadou bâille. Il regarde les autres qui tous bâillent. Il fait un geste et un serviteur apporte une bouteille d’or* » (94). Il s’agit ici pour Dadié de suggérer bien plus avec le moins de mots et d’accumuler les éléments susceptibles de provoquer chez le lecteur-spectateur des réactions vives, sans qu’il puisse relâcher son attention. L’efficacité dramatique se perçoit également par le geste de remplacement. Il indique qu’à un moment donné de la trame le personnage choisit de répondre uniquement par gestes qui ont aussi valeur d’accompagnement ou de prolongement des énoncés.

KABLAN – Nous nous inclinons devant le maître du tonnerre et de la foudre.

NAHOUBOU 1<sup>er</sup> – Tu dis vrai. Je descends du Dieu Kaiman.  
(*La cour applaudit...*). P. 80.

Le geste d'applaudissement « la cour applaudit » infère un implicite d'acquiescement de la part de l'assemblée, métonymiquement désignée par le substantif “cour”. En remplacement d'un éventuel “OUI, NOUS L'APPROUVONS” pour répondre à l'affirmation du Macadou, ce geste est plus que significatif : la population adhère de façon totale à la dictature de Nahoubou 1<sup>er</sup>. Le geste de remplacement est aussi perceptible par la mimique faite par Kablan quand Nahoubou lui fait la proposition d'être à son service :

NAHOUBOU 1<sup>er</sup> – Je te prends à mon service (*Kablan danse*). P. 82.

“Kablan danse” pour dire “OUI, J'ACCEPTE” à Nahoubou non pas parce qu'il approuve réellement l'idée d'être au service du Macadou, mais parce qu'il veut bien être épargné de la colère de celui-ci, un Macadou tueur et sans pitié. Son refus lui aurait coûté la vie. L'assertion de Nahoubou 1<sup>er</sup> est donc une injonction bien plus qu'une demande. Le geste de remplacement facilite la lecture-représentation et aide le metteur en scène et les acteurs à réaliser efficacement le destin du théâtre écrit.

Ces trois catégories de gestes constituent ce jeu de scène parfaitement invraisemblable qui lie étroitement les gestes et la parole. Il s'agit d'exprimer bien plus et d'aboutir parfois à une véritable symbolique. La symbolique où quelquefois le geste en lui-même signifie tout ou presque tout, au point de devenir acte. Robert Champigny cite comme « modèle de baiser dramatique », le baiser de Judas<sup>26</sup>. Dans la représentation de la scène, le spectateur comprend toute la symbolique de ce geste et la sémantique qui va avec. Le langage verbal et le langage gestuel se combinent alors parfaitement pour traduire toute l'essence du théâtre Dadiéen.

---

<sup>26</sup> Personnage biblique qui a trahi Jésus.

### 3. Langage verbal et langage gestuel, une intersémiotique des arts au service de la littérarité générique

L'objet majeur et éminent de la stylistique, c'est le discours littéraire, la littérature. Plus exactement, c'est le caractère spécifique de littérarité du discours. (G. Molinié, 1991, p. 2). C'est dire que la stylistique s'intéresse aussi à décrire le style d'un texte. Ce postulat prend en compte deux présupposés : le premier est que la stylistique s'intéresse uniquement à des énoncés textuels verbaux, alors que la sémiotique travaille sur n'importe quel type de production langagière, verbale ou non. Le style, selon Anna Jaubert, se perçoit alors comme une tension entre le singulier, l'unique d'une part, et le générique, voire le transgénérique d'autre part, en tant que ces derniers sont des manifestations sociales. Dans la conception sémiostylistique du texte théâtral, les pôles actantiels diffèrent d'une couche énonciative à une autre. En effet, la didascalie gestuelle se réfère au niveau I donc ressortit au narrateur ou plus précisément à l'auteur. Elle fournit des éléments qui aident à établir la situation d'énonciation du locuteur, en la complétant, la prolongeant ou la remplaçant. Elle est également une source d'inspiration pour les metteurs en scène. Tandis que le discours direct, lui, relève du niveau II donc ressortit au personnage ou à l'acteur. « L'œuvre dramatique est (étant) ordinairement écrite pour être jouée » (P. Larthomas, 1980, p. 13), ces deux types de discours s'identifient à deux paradigmes différents. L'un est du type purement gestuel et l'autre purement discursif. Selon Georges Molinié (1998, p. 41), cet entrecroisement sémiotique confère au texte de Dadié un statut intersémiotique défini comme l'intersection de plusieurs modes de représentations de la pensée. Dans *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques* d'Ablali et Ducard (2009, p. 215) : « l'intersémiotité définit une interaction entre systèmes de signes ».

L'intersémiotité peut se résumer, par conséquent, au croisement du langage gestuel (avec pour rôle de faciliter la compréhension de l'intrigue) et du langage verbal. La gestuelle,

dépendant de codes culturels, donne ainsi lieu à des recherches sémiotiques qui concernent le langage muet, les diverses positions du corps, les gestes, la pantomime, etc. (U. Eco, 1984). Ainsi, à travers la didascalie gestuelle, l'auteur s'adresse à deux destinataires modèles : au lecteur pour le guider dans la création du monde diégétique, il tend parfois à lui faciliter la lecture des répliques en adoptant une coloration plus narrative ; au praticien auquel il suggère une interprétation scénique au moyen d'un métatexte qui « surdétermine le texte des comédiens et a priorité sur lui » (P. Pavis, 1996, p. 173). Dans *Les voix dans le vent*, le langage verbal est illustré par ces gestes. Il est donc évident que l'auteur accorde de l'importance à la synergie des systèmes sémiotiques de la parole et du geste. La double nature du théâtre permet de visualiser ces deux systèmes sémiotiques pour rendre à cette créativité langagière toute son originalité. L'étymologie montre que l'essence du théâtre est donc d'être une action interprétée par des acteurs pour un public. Pierre Larthomas entérine cette posture intersémiotique en soulignant qu'il s'agit d'un compromis entre deux langages, l'écrit et le dit : tout est mis en œuvre pour faire oublier qu'il s'agit d'un texte. On découvre alors, dans la pièce, une sémiotique du visuel et une sémiotique du textuel. Cependant, dans le théâtre écrit, tout est écrit et mentionné sur la page à l'attention du lecteur-spectateur. Et c'est à lui de reproduire fictionnellement sa scène pour une meilleure lisibilité. Cet état de fait constitue la littéarité générique comme point identitaire du théâtre de Dadié.

## Conclusion

L'étude a montré que la stylistique et la poétique sont des disciplines issues des sciences du langage. Elles ont toutes deux pour objet d'étude le discours littéraire. Si la stylistique s'attache à « l'étude des conditions verbales et formelles de la littéarité » (G. Molinié, 1991, p. 13), la poétique, quant à elle, s'entend comme une étude « des lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre » (T. Todorov, 1968, p. 19). La didascalie intégrée, à travers

le geste, permet donc de montrer qu'un ouvrage de théâtre est différent d'un ouvrage romanesque ou d'un ouvrage poétique. Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel. Il est aussi une représentation, le simulacre d'une réalité et le résultat d'une visée pragmatique de l'œuvre. Sur le plan linguistique et grammatical, la didascalie gestuelle, dans le texte, relève une récurrence de verbes de mouvement, une abondance de participes présents, de substantifs et de présents de l'indicatif (un présent intemporel et impersonnel). On observe aussi des phrases à la syntaxe complète ou elliptique, des mises en apposition, de brefs syntagmes, etc. Elle a, par ailleurs, un caractère rédactionnel, précis, concis, sans équivoque, afin d'exprimer clairement l'indication donnée. Cette couche énonciative correspond à la manifestation directe et personnelle de l'auteur dans le texte. Toutefois, du point de vue stylistique, il est à remarquer que celle-ci ne s'exprime pas à la première personne. Cette indication scénique, dans sa formulation, est donc dépourvue de contenus esthétiques. Elle permet cependant, dans cette simplicité grammaticale apparente, de justifier le caractère spécial du corpus tout en vénérant sa posture pragmatique et caricaturale.

### Références bibliographiques

Ablali Driss et Ducard Dominique (dir.), (2009), *Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques*, Paris, Honoré Champion, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.

Austin John L., (1970), *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, Coll. « Points /Essais ».

Baylon Christian et Mignot Xavier, (2007), *Initiation à la sémantique*, Paris, Armand Colin.

Cohen Marcel, (1956), *Pour une sociologie du langage dramatique*, Paris, éd. Albin Michel.

Combe Dominique, (1991), *La pensée et le style*, Editions Universitaires, Paris, 1991.

Combe Dominique, (1992), *Les genres littéraires*, Contours littéraires, Hachette Livre, Paris.

Coulombeu Charlotte, (2006), « Langue et langage du geste », *La sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée dans la Mimik de Johann Jakob Engel, (1785) », Methodos*, consulté le 06 mars 2021. URL : DOI : <https://doi.org/10.4000/methodos.562>

Dadié B. Bernard, (2001), *Les voix dans le vent*, Abidjan, NEI, 4<sup>e</sup> édition.

Déprats J.-M., (1990), « Texte et théâtralité », in *Sixièmes Assises de la Traduction littéraire (Arles 1989), Traduire le théâtre*, Arles, Actes Sud.

Georges Mounin, (1959), « Les systèmes de communication non-linguistique et leur place dans la vie du XXe siècle », *B.S.L. de Paris*, t. LIV, I, pp. 176-200.

Golopentia Sanda, (1999), « Jeux didascaliques et espaces mentaux », *Jouer les didascalies*. Toulouse, PU du Mirail.

Kablan Adiaba Vincent, (2013), « Itinéraire pour une lisibilité des didascalies », *Voix plurielle* 10(2), DOI: [10.26522/vp.v10i2.871](https://doi.org/10.26522/vp.v10i2.871).

Larthomas Pierre, (1964), « La notion de genre littéraire en stylistique », *La Langue française*, t. XXXII.

Larthomas Pierre, (1980), *Le langage dramatique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1<sup>ère</sup> édition. 1972.

Maingueneau Dominique, (2014), *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin.

Molinié Georges, (1991), *La stylistique*, Que sais-je ?, Paris, PUF, 2<sup>ème</sup> édition corrigée.

Molinié Georges, (1998), *La Sémiostylistique. L'effet de l'art*, Paris, PUF, Coll. « Actes sémiotiques ».

Molinié Georges, (2014), *Éléments de stylistique française*, Paris, P.U.F, Coll. « Linguistique Nouvelle », 2<sup>e</sup> tirage.

Pavis Patrice, (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 2ème édition.

Tzvetan Todorov, (1968), *Poétique*, Paris Seuil.

Ubersfeld Anne, (1996), *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.