

## **Etude des fonctions et des formes des didascalies dans l'œuvre dramatique de Yasmina Reza**

**Galal Abdelnaser**

Département de Français, Faculté Al-Ain (Langues), Université de Minia, Égypte

Email: [galal.abdelnaser@mu.edu.eg](mailto:galal.abdelnaser@mu.edu.eg)

Received: Oct. 20, 2022

Accepted: Nov. 29, 2022

Published: Jan. 1, 2023

### **Abstract in English**

Stage directions are signals the author writes to the actor, receiver, director, or scenographer. These directions are often placed in parentheses and italicized in the dramatic text in order to be distinguished from the main dialogue between the play's characters. These instructions are provided in the form of notes, phrases, vocabulary, focused sentences, text paragraphs, or subtext of the main dialogue. Stage directions include a set of data related to the status of the characters, the nature of theatrical dialogue between the characters, defining the dramatic space, etc. Stage directions play an important role in the dramatic space of theatrical works by French writer Yasmina Reda. This paper discusses the importance and forms of stage directions in Reda's plays in addition to the role played by these directions in the dramatic structure of her plays.

**Keywords :** Yasmina Reda, stage directions, non-dialogue instructions, textual directions, functional directions, expressive directions

### **Résumé**

Les didascalies, ou les indications scéniques, jouent un rôle capital dans la création du monde diégétique de l'œuvre (didascalies diégétiques). En même temps, elles mettent en scène les conditions de la représentation théâtrale (didascalies scéniques). En fonction de ces deux aspects des didascalies, nous proposons quatre formes principales de didascalies dans

l'œuvre théâtrale rézienne: les didascalies initiales, fonctionnelles, expressives et textuelles ou implicites. Notre article se focalisera donc sur l'étude des didascalies dans le théâtre de Yasmina Reza. Avant de faire l'étude de cet enjeu dramatique chez Reza, nous allons braquer les lumières sur les différentes définitions attribuées à la notion. Ensuite, nous allons faire le point sur les fonctions diégétiques et scéniques des didascalies.

**Mots-clés :** Yasmina Reza didascalies diégétiques- didascalies scéniques- didascalies initiales- didascalies fonctionnelles- didascalies expressives- didascalies textuelles

## 1. Introduction

Le théâtre se définit parfois comme l'art de la parole, un genre littéraire où l'on parle beaucoup. De même, le texte théâtral est parfois identifié au dialogue, comme si l'on ne retenait comme texte que la somme des interactions entre des personnages par l'intermédiaire de la parole, avec l'effet de réel qui en découle, puisque s'ils se parlent, c'est comme si c'était vrai. A l'intérieur du texte, on repère en général des monologues et des dialogues. Mais comme souvent, ces grandes catégories, aisément décelables en apparence, sont enchevêtrées par la diversité des esthétiques et par les recherches scéniques d'aujourd'hui, où l'on fait même parfois entendre les didascalies, pourtant pas destinées, à l'origine, à être prononcées par les personnages. Le texte dramatique se compose donc de deux strates textuelles distinctes et indissociables : le *dialogue* et les *didascalies*. Malgré la simplicité des dialogues et le ton mélancolique des personnages dans l'œuvre dramatique de Yasmina Reza, l'importance apportée aux didascalies lui offre une intensité dramatique.

Dans *Lire le théâtral I*, Anne Ubersfeld constate que "le trait fondamental du discours théâtral est de ne pas pouvoir se comprendre autrement que comme une série d'ordres donnés en vue d'une production scénique, d'une représentation" (1996, p.192), les didascalies en forment une partie essentielle. Le discours didascalique est "la présence d'une instance supérieure dans le texte, celle de l'auteur, qui règle paroles et mouvements" (Hubert, 2007, p.17). Le texte didascalique, bien qu'il ne soit pas proféré par les personnages, représente une partie intégrante du

texte théâtral. Il se distingue des dialogues par la typographie en italique, l'usage des alinéas ou des blancs interstitiels. En plus, les cadres terminologiques des didascalies proposées par André Petitjean serviront de base.

D'un point de vue énonciatif, les didascalies, soit se présentent sous la forme d'unités graphiquement marquées et linguistiquement formulées (usage du présent, abondance de participe présent, phrases souvent nominales...), assumées auctorialement, soit s'infiltrèrent à l'intérieur des dialogues. (Petitjean, 2007, p. 483)

Sous l'appellation de «didascalies», préférée à celle d'indications scéniques<sup>1</sup>, est regroupé tout ce qui facilite l'interprétation des dialogues. Les didascalies désignaient “les instructions données aux acteurs pour l'exécution des œuvres et qui, n'étaient pas intégrées au texte lui-même” (Pruner, 2001, p.14). Elles concernent désormais la partie du texte qui n'est pas destinée à être dite par les acteurs. Dans le théâtre moderne, les indications scéniques sont la partie du texte qui n'est pas destinée à être dite par les acteurs sur scène, mais qui aident le lecteur à comprendre et à imaginer l'action et les personnages. Les didascalies “sollicitent directement la mise en scène” (Krazem, 2009, p.116) et gardent une «fonction scénique» (Petitjean, 2012, pp 16-17). Simone Dompeyre les définit comme “un texte autographe plus ou moins long, d'un mot à la pièce dans son entier, non oralisé par l'acteur-personnage” (1992, p.81).

En fait, le rôle propre des didascalies “est de formuler les conditions d'exercice de la parole” (Ubersfeld, 1996, p.248). Isabelle Vodoz partage le point de vue d'Anne Ubersfeld en signalant que les didascalies “sont un matériau linguistique, qui, à la représentation, n'apparaît pas sous la forme d'un *dit*” et qu'elles réfèrent à des contenus de type : “des indications temporelles et spatiales, diverses notations concernant la position, la manière de parler des personnages, leurs entrées et sorties, le décor, les costumes, etc.” (1986, p.200).

---

<sup>1</sup> “Le terme de didascalie est préféré à celui d'indications scéniques, car il est plus englobant. Son rôle ne se limite pas à donner des directions à la mise en scène concernant les gestes, l'éclairage et les costumes, mais il s'étend pour expliciter aussi le côté silencieux du texte écrit comme les indications de noms et de la structuration”. (Zaki, 2014, p.24).

## 2. Fonctions des didascalies

A priori, il faut signaler que “les didascalies servent à mettre en place le cadre de l’histoire, à nommer et décrire les personnages, à préciser les conditions d’énonciation des dialogues, à développer l’intrigue, ou à anticiper possiblement le spectacle à venir (décor, lumières, sons, jeux des acteurs, sur le double plan diégétique et scénique” (Petitjean, 2012, p.13). Le discours didascalique “inclut à la fois les indications scéniques et toute mention de l’identité des locuteurs et du lieu de l’énonciation” (Issacharoff, 1985, p.25). Elles nous fournissent le nom du personnage, d’abord, au début de la pièce, dans la liste des personnages, et ensuite à l’intérieur des dialogues. En précisant les personnages qui prennent en charge les répliques, elles introduisent les dialogues. Que leur position soit initiale ou interstitielle, que leur portée soit microscopique (répliques) ou macroscopique (scène, acte ou la pièce), leur fonction est de désigner celui ou celle qui parle et d’indiquer aussi celui à qui l’on s’adresse (Issacharoff, 1985, p.35).

En outre, les didascalies répondent aux autres types de questions tels que: «Où ?», «Quand ?» et «Comment ?» montrant aussi l’organisation de la mise en scène. En répondant à la question «Où ?», les didascalies accomplissent la fonction **locative** : elles donnent les indications sur les lieux où se déroule l’action (Issacharoff, 1985, p.37). Ce type de didascalies est identifiable d’une manière très facile : dans le cas d’une pièce à lieu unique, comme *L’Homme du Hasard*, elles existent au début de la pièce, et dans le cas d’une pièce aux lieux multiples, comme «*Art*» et *Le Dieu du carnage*, au début de chaque acte. Ce type de didascalies a la même fonction que les descriptions dans un roman. Si les énoncés de théâtre ont souvent un caractère polysémique, les didascalies qui répondent à la question «Comment ?» (Indiquant l’intonation, les attitudes des personnages), permettent de les désambiguïser. Issacharoff, dans son classement des fonctions des didascalies, appelle cette fonction **mélodique** (1985, p.36). D’ailleurs, Gallèpe classe les didascalies en **méta-énonciatives** et **méta-interactionnelles** (1997, pp.183-222).

Au niveau pragmatique, les didascalies désignent les éléments de la fiction, les conditions de l’énonciation et composent en même temps des

indications à destination des praticiens du théâtre ou des lecteurs qui se font une représentation mentale de la diégèse. Elles remplissent une double fonction : *descriptivo-narrative* et *instructionnelle*, on les appellera respectivement **diégétique** et **scénique**.

### 2.1. Diégétique ou scénique ?

Les didascalies peuvent être diégétiques ou scéniques. Diégétiques quand elles “participent sous une forme assertive à la construction du référent fictionnel à l’aide d’énoncés descriptifs ou narratifs portant sur les différents constituants de la diégèse dramatique” (Petitjean, 2010, p.300), c’est-à-dire, qu’elles contribuent à la contextualisation de la pièce (cadre spatio-temporel, description des personnages et de leurs interactions sur scène). Scéniques ou techniques quand il leur revient “d’anticiper, le plus souvent sur le mode injonctif [...], l’élaboration ultérieure de la représentation (matérialité du décor, objets scéniques, indications de régie, jeu de l’acteur, rythme de la représentation...)” (Petitjean, 2010, p.300), c’est-à-dire, qu’elles prescrivent les éléments de la représentation (Eigenmann, 2003).

En général, les didascalies peuvent être lues comme une *description* des personnages ou comme une *prescription* à l’adresse des comédiens. D’ailleurs, nous remarquons qu’une seule didascalie peut avoir une fonction simple ou double (diégétique et/ou scénique). A titre d’exemple, “Pierre est apparu. Il s’est arrêté à quelques mètres, en silence” (Reza, 1988, p.54). Au niveau diégétique, cette didascalie indique qu’il y a une rupture de la marche par l’arrêt et aussi une rupture dans la conversation par le silence. En revanche, au niveau de l’indication scénique, le lecteur ou le metteur en scène doit apprécier la durée qu’il accorde à cet arrêt et à ce silence.

## 3. Les formes des didascalies dans le drame rézien

Françoise Rullier-Theuret attribue trois formes aux didascalies : **initiales**, **expressives** et **fonctionnelles**. En plus, Michel Pruner en a ajouté une quatrième : les didascalies **textuelles**. Donc, nous allons mettre en exergue quatre formes des didascalies dans l’œuvre dramatique de Yasmina Reza.

### 3.1. Les didascalies initiales

Par les didascalies initiales nous entendons toutes les didascalies qu’on

retrouve en début de pièce, ou en début d'acte. "Elles regroupent la liste initiale des personnages de la pièce, apportant souvent des précisions sur les rapports de parenté ou hiérarchie existant entre eux, et parfois des indications concernant leur âge, leur caractère, leurs costumes" (Pruner, 2001, p.15). La première didascalie inaugurant l'œuvre dramatique est le titre. Celui-ci est un élément paratextuel de première importance, car c'est le premier signe que l'œil du lecteur embrasse avant tout autre chose, il est "microcosme de l'œuvre" (Adorno, 1984, p.240).

Selon Pruner, la fonction du titre dans l'œuvre théâtrale est triple, "il permet d'identifier l'œuvre, d'informer sur son contenu ; enfin il doit, d'une manière ou d'une autre, attirer l'attention" (2001, p.7). En ce qui concerne le fait **d'attirer l'attention**, nous notons bien que tous les titres des pièces de Reza y répondent. Un titre comme *La Traversée de l'hiver* est choquant. Il attire l'attention du lecteur et suscite chez lui beaucoup d'interrogations telles que : de quel hiver parle Yasmina Reza ? Est-il la saison de l'hiver ? Symbolise-t-il quelque chose qu'on déchiffre lors du déroulement des événements de la pièce ? En outre, à propos de la pièce intitulée *L'Homme du hasard*, qui est cet homme auquel le titre réfère ? A quel art parle l'auteur dans sa pièce «*Ar*» ? Et pourquoi il est écrit entre guillemets ? Etc.

Concernant la fonction d'**informer**, tous les titres des pièces de Reza informent le lecteur sur la teneur de la pièce. Dans *Conversations après un enterrement*, le titre nous informe sur le thème de la pièce : les conversations qui se déroulent entre les frères après l'enterrement de leur père. Ainsi que dans *Trois version de la vie*, le titre souligne les trois faces de la vie autour desquelles les événements se concentrent. *Une pièce espagnole* est un titre reflétant le thème principal de la pièce : les scènes des répétitions d'une pièce espagnole d'un auteur nommé Olmo Panero. En effet, si elle s'intéresse beaucoup à informer le lecteur et à attirer son attention à travers les titres, Yasmina Reza, en revanche, néglige la troisième fonction du titre : l'**identification**. Les titres de ses pièces ne contiennent ni un nom historique ou inventé, célèbre ou inconnu, ni un lieu réel ou imaginaire. Ils ne présentent ni une critique morale ni une classe sociale.

Après le titre, les didascalies initiales nous fournissent la liste des personnages. Elles présentent les personnages principaux, leurs noms, leurs âges, leur sexe et leurs relations de parenté. A titre d'exemple, la didascalie initiale dans *La Traversée de l'hiver*. "AVNER MILSTEIN, 57 ans. EMMA MILSTEIN, 60 ans, sœur d'Avner. SUZANNE, 55 ans. ARIANE, 30 ans, fille de Suzanne. BALINT, 35 ans. KURT BLENSK, 60 ans" (Reza, 1988, p.117). Par ailleurs, les didascalies initiales contribuent à établir l'univers fictif quand elles "apportent aussi des informations sur les lieux et le moment où l'action se situe" (Pruner, 2001, p.15). Sauf *Une pièce espagnole* et *Trois version de la vie* dont les indications sur les lieux sont citées à la tête des découpages intérieurs des pièces, les indications spatio-temporelles, dans le drame rézien, sont citées dans les didascalies inaugurales. "En 1985. L'histoire se déroule à la montagne, en Suisse, dans un lieu unique qui est le jardin d'un hôtel-pension à Stratten" (Reza, 1988, p.117).

### 3.2. Les didascalies fonctionnelles

Ces didascalies déterminent une "pragmatique de la parole" (Pruner, 2001, p.15), elles définissent, avant chaque réplique, l'identité de celui qui parle, condition incontournable à la compréhension du dialogue. C'est le fait dans tous les dialogues chez Yasmina REZA. Elle détermine, au début de chaque réplique, l'énonciateur en écrivant son nom en majuscule. Quant au destinataire, elle met, à l'intérieur du dialogue, son nom entre parenthèses en italique. "ALAIN. Un café serré je veux bien. ANNETTE. Un verre d'eau. MICHEL. (*A Véronique qui va sortir*). Espresso pour moi aussi chérie, et apporte le clafoutis" (Reza, 2007, p.19)

Les didascalies fonctionnelles "indiquent aussi les grandes séparations dramaturgiques de l'œuvre (*actes ou tableaux*), et les diverses unités de jeu (scènes, séquences, fragments)" (Pruner, 2001, p.15). Dans cette forme de didascalies, "les indications de structuration (actes, scènes) indiquent les grandes séparations et mentionnent les changements" (Rullier-Theuret, 2003, p.15). Les didascalies fonctionnelles précisent, au début de chaque acte, les éventuelles modifications du lieu de l'action. Elles fournissent des indications sur l'environnement scénique (organisation de l'espace, jeu des objets, effets d'éclairage) et des éléments sonores et visuels (musique,

bruitage, vidéos, films, projection des photos). Elles démontrent le caractère polysémique de la représentation théâtrale, cette “épaisseur de signe” qui met en jeu de nombreux systèmes extra-verbaux. Par exemple, dans «*Art*», Reza précise dans quel salon des maisons des trois amis la séquence se déroule. En plus, dans *Une pièce espagnole*, les indications spatiales sont nombreuses comme “chez Pilar”, “dans un jardin” ou “dans un parc” (Reza, 2004, pp.10, 18, 34).

A l’intérieur du discours théâtral et entre les répliques de ses personnages, le dramaturge détermine à qui s’adresse la parole. Il se sert de toutes les techniques de l’échange théâtral pour la bonne représentation de la pièce. Par exemple, l’auteur recourt à la technique de *l’aparté* quand il veut signifier qu’une partie du discours d’un personnage ne doit pas être entendu par le partenaire. De même, il recourt aux indications kinésiques (mimiques, gestes, déplacements des personnages, etc.) en vue de préciser les jeux de scènes. Dans l’extrait suivant de *La Traversée de l’hiver*, nous signalons les déplacements des personnages réziens d’un lieu à l’autre. “Il [Balint] traverse la véranda, descend les marches et fait quelques pas dans le jardin”, “Emma rentre dans l’hôtel, suivie par Suzanne”, “Kurt Blensk disparaît du côté opposé à l’hôtel”, “Elle [Emma] rentre dans l’hôtel”, “Il [Blensk] prend les bagages et se dirige vers l’hôtel” (Reza, 1988, pp.132, 135, 147, 169, 183).

### **3.3. Les didascalies expressives**

Servant de l’intermédiaire entre l’écriture dramatique et le jeu scénique, les didascalies expressives “désignent l’effet que l’auteur souhaite voir produit par le texte. Elles s’adressent au lecteur, convié à « découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre », mais sont également destinées aux interprètes, [...] : façon de dire le texte (haussant le ton), rythme (brusquement), timbre de voix (rauque, grave), débit de la parole (hésitant). Elles peuvent exprimer le sentiment qui détermine la réplique (tristement) et l’intention qui la sous-entend (suppliant), que celle-ci soit liée à l’humeur (en colère, souriant) ou caractère du personnage (insolent, candidement)” (Pruner, 2001, p.17). Nous pouvons dire que les didascalies expressives peuvent être accompagnées par des indications gestuelles.

Cette forme de didascalie occupe une place limitée dans le drame rézien.

Mais leur volume varie d'une pièce à l'autre. Prenons à titre d'exemple les didascalies suivantes : "SUZANNE (*à voix basse*)", "AVNER (*surpris*)", "ARIANE (*affolée*)", "BALINT (*désemparé*)" (Reza, 1988, pp.122-141-176-180), "SONIA (*l'imitant bêtement*)", "HENRI (*atterré*)" (Reza, 2000, pp.17, 28), "EDITH (*émue*)", "JULIENNE (*d'une voix pleine d'affliction*)" (Reza, 1988, pp.50, 62), "SERGE (*gaiment*)", "SERGE (*il ricane*)" (Reza, 1988, pp.205, 244), "NURIA (*s'écartant pour parler à voix basse*)" (Reza, 2004, p.24).

Le recours à ce type de didascalie dans *L'Homme du hasard* est très rare. Cette pièce, dont la structure est basée sur les techniques romanesques, n'a pas besoin de cette forme de didascalie parce que sa structure romanesque désigne qu'il n'y aura pas de mise en scène. Une seule didascalie expressive qu'on peut repérer dans cette pièce, c'est la didascalie finale dans la pièce : "*Il rit*" (Reza, 1988, p.39).

### 3.4. Les didascalies textuelles

En fait, Françoise Rullier-Theuret n'a pas mis les didascalies textuelles, appelées aussi internes ou implicites, dans sa division des formes des didascalies. Pour lui, ce type doit se séparer du dialogue du théâtre. "L'écriture dramatique comporte deux canaux : le théâtre sépare le dit et le dire, confiant les paroles des personnages au dialogue, et les conditions d'énonciation aux didascalies" (Rullier-Theuret, 2003, p.11). D'après cette proposition de Rullier-Theuret, la séparation entre le dit et le dire maintient le discours didascalique en dehors du dialogue théâtral. Les didascalies internes brisent cette distinction recherchée et élargissent d'une manière excessive la conception des didascalies.

Quand les informations données font partie du texte dialogué, elles sont adressées aux personnages fictifs et ne proviennent pas du même niveau énonciatif que les véritables didascalies, qui restent en dehors du circuit de la parole (Rullier-Theuret, 2003, p.14).

En revanche, Michel Pruner prend la position inverse de Rullier-Theuret en inscrivant les didascalies textuelles aux autres formes de didascalies. "Les auteurs font parfois figurer des indications scéniques à l'intérieur même du texte. [...] Le dialogue porte en lui-même les informations qui rendent inutiles des didascalies qui précisent le jeu scénique" (Pruner, 2001, p.17). Ces didascalies implicites (mouvements, rapports gestuels,

mimiques) œuvrent en quelque sorte à coïncider le discours scénique et le discours parlé.

Dans le drame rézien, les didascalies textuelles font l'objet des éléments nombreux tels que : le lieu, le temps, l'apparence physique, l'allure extérieure, les gestes. Dans *Conversation après un enterrement* et «Art», Reza n'indique pas le temps des événements ni dans les didascalies initiales ni dans les didascalies fonctionnelles, elle les déplace dans le dialogue des personnages. Par exemple : "NATHAN. Il fait nuit", "SERGE. Il est huit heures" (Reza, 1988, p.91, 217). A propos de l'allure extérieure (les vêtements des personnages) nous citons : "LA FEMME. Bien fait de mettre mon tailleur jaune", "AVNER. Voilà ma tenue de voyage. [...] La cravate et la chemise" (Reza, 1988, p.27, 177). Concernant l'apparence physique, nous citons : "NATHAN. Tu as coupé tes cheveux. ELISA. Oui... Depuis longtemps déjà" (Reza, 1988, p.91). Par rapport aux gestes évoquées dans les didascalies textuelles, nous citons : "JULIENNE. Tiens, touche... Pas comme ça !" (Reza, 1988, p.52), "PILAR. Mariano, [...], pourquoi tu bois comme ça ?" (Reza, 2004, p.59), "SONIA. Lâche-moi !" (Reza, 2000, p.19).

#### **4. Conclusion**

L'étude du discours didascalique dans l'œuvre dramatique de Reza fait preuve de l'intérêt accordé par Reza à cette couche textuelle théâtrale. Cette place s'avère en opposition avec les théoriciens classiques comme Scudéry, Chapelain et D'Aubignac. Ceux-ci ont condamné le recours aux didascalies et ont réclamé de restreindre le recours aux didascalies et aux informations indispensables comme les noms des personnages. D'Aubignac précise que "toutes les pensées du poète, soit pour les décorations du théâtre, soit pour les mouvements de ses personnages, habillement et gestes nécessaires à l'intelligence du sujet, doivent être exprimées par les vers qu'il fait réciter" (1927, p. 92). Ces théoriciens classiques "considèrent que si un texte dramatique n'est pas entièrement intelligible à la seule lecture du dialogue, c'est qu'il est imparfait" (Hubert, 1998, p.55). A l'inverse des classiques, Corneille conseille au dramaturge de recourir aux didascalies pour "indiquer en marge les menues actions qui ne méritent pas qu'il en charge les vers" (Rullier-Theuret, 2003, p.9), en

vue d'aider le lecteur à bien comprendre les intentions de l'auteur.

A l'instar de Corneille, Reza a accordé un soin aux didascalies mais celles-ci n'ont pas dominé ses pièces comme en est le cas chez les dramaturges modernes. Les auteurs modernes s'intéressent beaucoup aux didascalies. Ils se sont influencés par les théories d'Antoine Artaud et la mise en scène est devenue la base de leur théâtre. Le corps et les gestes, dans le théâtre moderne, sont aussi importants que la parole. "L'importance des didascalies, dans le théâtre contemporain, concurrence celle du dialogue" (Hubert, 1998, p.170). Cependant, perçues comme les premiers indices de toute pièce, les didascalies enfoncent le lecteur dans l'univers intérieur de la pièce dans le but de le laisser face à face avec sa fable. De façon affirmée, "le langage didascalique prend alors une inflexion poétique qui fait oublier sa fonction métalinguistique" (Pruner, 2001, p.18).

## Bibliographie

### A. Textes de Yasmina Reza

Reza, Y. (1988). *Théâtre. L'homme du hasard. Conversation après un enterrement. La Traversée de l'hiver*. «Art». Albin Michel.

Reza, Y. (2000). *Trois versions de la vie*. Albin Michel.

Reza, Y. (2004). *Une pièce espagnole*. Albin Michel.

Reza, Y. (2007). *Le Dieu du carnage*. Albin Michel.

### B. Ouvrages généraux

Adorno, T.W (1984). *Notes sur la littérature*. trad. Sibylle Muller. Flammarion.

D'Aubignac, A. (1927). *La Pratique du théâtre*. Ed. Martino. Coll. Champion.

Dompeyre, S. W. (1992). Études des fonctions et du fonctionnement des didascalies. *Pratiques*, 74, 77-104. <https://tinyurl.com/mvdaypw8>

Eigenmann, E. (2003). *Le mode dramatique, Méthodes et problèmes*. Ambroise Barras.

Gallèpe, T. (1997). *Didascalies: Les mots de la mise en scène*. L'Harmattan.

Hubert. M. C. (1998). *Les grandes théories du théâtre*. Armand Colin.

Hubert. M. C. (2007). *Le théâtre*. Armand Colin.

Issacharoff. M. (1985). *Le spectacle du discours*. José Corti.

Krazem. M. (2009). Les marques linguistiques du commentaire didascalique. In C.

Despierrez, H. Bismuth, M. Krazem & C. Narjoux (Eds.). *La lettre et la Scène: Linguistique du texte de théâtre* (pp. 34-123). Éditions universitaires de Dijon. Coll. «Langages».

- Petitjean. A. (2007). Pour une description sémio-linguistique des didascalies spatiotemporelles. In F. Calas, R. Elouri, S. Hamzaoui & T. Salaaoui (Eds.). *Le texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation* (pp. 479-493). Ed. Sud, Presses Universitaires de Bordeaux. Coll. « Entrelacs ».
- Petitjean, A. 2010. Pour une stylistique des œuvres dramatiques: L'exemple des didascalies. In L. Bougault & J. Wulf (Eds.) *Stylistiques* (pp.297-307). Presses Universitaires de Rennes. Coll. « Interférences ».
- Petitjean. A. (2012). *Étude linguistique des didascalies*. Editions Lambert-Lucas
- Pruner. M. (2001). *L'analyse du texte de théâtre*. Nathan.
- Rullier-Theuret. F. (2003). *Le texte de théâtre*. Hachette.
- Ubersfeld. A. (1996). *Lire le théâtre I*. Belin Sup.
- Vodoz. I. (1986). Le texte de théâtre: Inachèvement et didascalies. *DRLAV*, 34-45, 95-109. <https://tinyurl.com/2p8evudr>
- Zaki. M. (2014). *Le hors-lieu et le hors-temps de l'inconscient dans le théâtre de Yasmina Reza* (Thèse de Magistère inédite). Université de Monofia.