# L'Annuaire théâtral 34

Revue québécoise d'études théâtrales

## EN MARGE DE LA SCÈNE : LE PARATEXTE

# L'Annuaire théâtral

n° 34, automne 2003

# En marge de la scène : le paratexte

CRCCF/SQET

*L'Annuaire théâtral*, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère.*

**Direction**

Dominique Lafon, directrice (Lettres françaises et Théâtre, Université d'Ottawa)
Hélène Beauchamp, présidente de la SQET (École supérieure de théâtre, UQAM)
Marie-Christine Lesage, rédactrice en chef (Université de Paris III, Sorbonne)
Jean-Pierre Wallot, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)

**Comité de rédaction**

Joël Beddows (Université d'Ottawa), Nadine Desrochers (CEAD), Shawn Huffman (UQAM), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Marie-Christine Lesage (Université de Paris III, Sorbonne), Stéphanie Nutting (Université de Guelph), Pascal Riendeau (Université de Toronto), Irène Roy (Université Laval), Rodrigue Villeneuve (UQAC)

**Conseil scientifique**

Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Institut d'études théâtrales, Paris III), Marco De Marinis (Università degli studi di Bologna, Italie), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Stanford University), Didier Plassard (Université de Rennes 2), Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop), Alain-Michel Rocheleau (University of British Columbia), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III–Sorbonne Nouvelle)

**Production**

Coordination de l'édition et gestion des abonnements : Monique P.-Légaré
Révision linguistique et éditique : Michelle Côté ; Louise Saint-Pierre ; Rémi Simard
Conception graphique : Christian Quesnel ; Dominic Duffaud (maquette originale)
Illustration de la couverture : d'après François Schuiten et Benoît Peeters, *L'Écho des Cités,* Tournai, Casterman, 2001, p. 56. (Coll. *Les Citées obscures)* ; photo : Marie-Françoise Plissart.

**Rédaction**

*L'Annuaire théâtral*
Dominique Lafon, directrice
Département des lettres françaises
Université d'Ottawa
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5800, poste 1091
Téléc. : (613) 562-5143
Courriel : annuaire@uottawa.ca

**Édition**

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
145, rue Jean-Jacques-Lussier
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Tél. : (613) 562-5877
Courriel : annuaire@uottawa.ca

ISSN : 0827-0198
ISBN : 0-88927-199-2
Dépôt légal, 4e trimestre 2003
Bibliothèque nationale du Canada
Bibliothèque nationale du Québec

**Diffusion en Europe**

L'Annuaire théâtral est disponible dans les librairies suivantes à Paris :
Le Coupe-Papier
19, rue de l'Odéon 75006 Tél. 01 43 54 65 95
Librairie Bonaparte Spectacles
31, rue Bonaparte 75006 Tél. 01 43 26 97 56
Librairie Palimpseste
16, rue de Santeuil 75005 Tél. 01 45 35 04 54

L'Annuaire théâtral est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (Sodep)
Courriel : info@sodep.qc.ca
Site Web : www.sodep.qc.ca

*L'Annuaire théâtral* est publié grâce à l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.

L'Annuaire théâtral 34

# Sommaire

Poétique des seuils du texte et de la scène
**Marie-Christine Lesage** 5

## DOSSIER
## EN MARGE DE LA SCÈNE : LE PARATEXTE

Présentation
**Shawn Huffman et Rachel Sauvé** 11

Paratextes polémiques : la première défense d'Arlequin en Allemagne au XVIII[e] siècle
**Michel Grimberg** 16

Une prise de position : la préface du *Mariage de Figaro*
**Maurice Arpin** 28

Stratégies de légitimation et dramaturgie au féminin au XIX[e] siècle
**Rachel Sauvé** 45

Dans les coulisses de la fiction : le dramaturge préfacier dans le théâtre québécois contemporain
**Shawn Huffman** 58

*Zulu Time* : le paratexte paradoxal
**Jane Koustas** 81

Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre
**Gilbert David** 96

## DOCUMENT

Proximités : regard sur la pratique du critique-interviewer
**Ève Dumas** 115

## PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation
**Pascal Riendeau** 129

La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation
**Ana Clara Santos** 131

L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Waidi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette
**Lucie Picard** 147

Le Corps sous le signe de la torture : une question de plaisir. Le Théâtre médical des *Laboratoires Crête*
**Ève Irène Therrien** 161

## NOTES DE LECTURE

Genet, Jean, *Théâtre complet*
**Dominique Lafon** 179

Hédi, Khélil, *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet*
**Johanne Bénard** 181

Maurin, Frédéric (dir.), *Peter Sellars*
**Irène Roy** 183

## REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

*Alternatives théâtrales* • *Cahiers de théâtre Jeu* • *Études théâtrales* • *Théâtre/Public*
**Sylvain Schryburt** 189

# L'Annuaire théâtral 34

# Sommaire

Poétique des seuils du texte et de la scène • **Marie-Christine Lesage**

## DOSSIER EN MARGE DE LA SCÈNE : LE PARATEXTE

Présentation • **Shawn Huffman et Rachel Sauvé**
Paratextes polémiques : la première défense d'Arlequin
en Allemagne au XVIII[e] siècle • **Michel Grimberg**
Une prise de position : la préface du *Mariage de Figaro* • **Maurice Arpin**
Stratégies de légitimation et dramaturgie
au féminin au XIX[e] siècle • **Rachel Sauvé**
Dans les coulisses de la fiction : le dramaturge préfacier dans le théâtre
québécois contemporain • **Shawn Huffman**
*Zulu Time* : le paratexte paradoxal • **Jane Koustas**
Éléments d'analyse du paratexte théâtral :
le cas du programme de théâtre • **Gilbert David**

## DOCUMENT

Proximités : regard sur la pratique du critique-interviewer • **Ève Dumas**

## PRATIQUES & TRAVAUX

Présentation • **Pascal Riendeau**
La présence du théâtre français sur la scène portugaise :
de la traduction à la représentation • **Ana Clara Santos**
L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad
et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette • **Lucie Picard**
Le Corps sous le signe de la torture : une question de plaisir.
Le Théâtre médical des *Laboratoires Crête* • **Ève Irène Therrien**

## NOTES DE LECTURE

## REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

ISSN 0827-0198
ISBN 0-88927-199-2

En couverture : d'après François Schuiten et Benoît Peeters, *L'Écho des Cités*, [Tournai], Casterman, 2001, p. 56. (Coll. « Les Cités obscures ».) Photo : Marie-Françoise Plissart.

ISBN 0-88927-199-2
9 780889 271999

# Poétique des seuils du texte et de la scène

Le théâtre est, à plus d'un titre, un art de la rencontre et de l'entre-deux. Non seulement se définit-il comme point de jonction (ou comme écart) entre le texte et la scène mais, et pour ajouter à sa complexité, il cultive aussi, et de plus en plus dans l'ère qui est la nôtre, le plaisir du choc entre les genres. Certains récents numéros de *L'Annuaire théâtral* ont témoigné de quelques-unes de ces rencontres, collisions ou frictions, entre le théâtre et le roman (n° 33), le théâtre et le cirque (n° 32), et le théâtre et le cinéma (n° 30). Le présent numéro n'échappe pas tout à fait à l'exploration de ces marges du théâtre, d'autant plus que le point de départ du DOSSIER, dirigé par Shawn Huffman et Rachel Sauvé, est une notion développée surtout dans le champ de la littérature : le paratexte.

Comme le suggère l'origine du préfixe *para-*, le paratexte est un discours « à côté » du texte (prologue, didascalies et préface pour la dramaturgie ; programme, affiche et prépapier pour la représentation, pour ne nommer que l'essentiel). La paratextualité, comme l'expliquent les responsables du dossier en s'appuyant sur Genette, décrit les liens entre un texte et les écrits qui l'accompagnent. Le sujet de ce dossier se situe donc dans une « zone intermédiaire » du théâtre, il se concentre sur les discours qui entourent à la fois le texte et la représentation théâtrale, et « qui font signe », pour reprendre l'expression de Gilbert David. Et ces discours, comme on peut le constater à la lecture des textes rassemblés ici, sont très divers, car ils empruntent à tous les genres et à toutes les formes pour se juxtaposer plus ou moins librement à leur objet.

De façon générale, la terminologie rattachée à la paratextualité est pensée en fonction d'un objet littéraire publié. D'où les difficultés soulevées par la notion de paratexte dans le domaine théâtral, car le chercheur doit alors tenir compte de son entre-deux constitutif : texte et scène. Si les catégories instituées par Genette s'appliquent assez bien au texte dramatique publié, c'est à J. M. Thomasseau (1984) que l'on doit une définition du paratexte théâtral, qui prenne en compte la spécificité de cette écriture (didascalies et prologue entre autres). Cette ouverture ayant été faite, les auteurs de ce dossier ont tenté de poursuivre la réflexion ainsi amorcée en centrant le débat sur des formes négligées comme la préface et la paratextualité de la scène, qui ne constitue pas un objet relevant de la production littéraire.

Parmi les études consacrées à la préface, trois sont à caractère historique (Grimberg, Arpin et Sauvé) ; elles permettent dans leur ensemble de saisir la diversité des stratégies et des visées discursives du paratexte dramaturgique, dans le contexte de la

construction d'une esthétique et d'un sujet modernes. Le paratexte, dans certains cas, se révèle être aussi une protection (le préfixe *para-* suggérant également « être paré à »), une sorte de paravent dont l'auteur (ou le producteur ou le metteur en scène) se munit afin de faire face à la critique, d'asseoir son statut auctorial, sa vision artistique, ou de défendre un nouveau champ esthétique, entre autres possibles visées de ce type de discours.

Les trois autres textes se penchent sur des cas contemporains et puisent leurs exemples dans le contexte du théâtre québécois (Huffman, David, Koustas). Ils font la lumière à la fois sur les formes inusités, en mutation, du paratexte dramatique (préfaces en forme de récit, poème, essai, etc., juxtaposées librement au texte dramatique), ainsi que sur la paratextualité scénique, chantier encore peu exploré du sujet. Le programme de théâtre, les affiches ainsi que certains signes visuels incorporés à la représentation sont autant de formes scéniques du paratexte. Si la scène peut se lire comme un livre d'images, le programme peut alors non seulement faire office de couverture, mais il arrive aussi qu'il soit matérialisé scéniquement, véhiculant un discours paratextuel visuel, ce qui rend son statut pour le moins ambigu. Ces études apportent donc des propositions concrètes pour penser l'espace discursif qui entoure la représentation théâtrale. L'ensemble des articles présente une diversité terminologique qui témoigne de la complexité de la question abordée dans le champ du théâtre, et le mérite de ce dossier est certainement de contribuer à enrichir la réflexion sur le paratexte théâtral en tenant compte de la relation entre les pratiques textuelle et scénique.

Le DOCUMENT accueille la réflexion d'un critique dramatique, Ève Dumas, chroniqueuse de théâtre au journal *La Presse* de Montréal depuis 2001. Son texte témoigne de la position ambiguë du journaliste artistique qui souvent est amené à jouer les « agents doubles », en écrivant le prépapier et la critique pour une même production théâtrale. Ces deux formes d'écrits, qui participent aussi de la paratextualité scénique, commandent différents types de relations entre le critique et l'artiste. Ève Dumas offre une vue de l'intérieur, à la fois lucide et sensible, sur ce qui est en jeu dans la production de ces deux discours journalistiques qui, dans certains cas, viennent élargir le champ du paratexte scénique.

Ce dossier codirigé par Shawn Huffman est l'occasion de souligner l'accession de ce dernier à la rédaction en chef à partir du prochain numéro. Responsable de la section *Pratiques et travaux* depuis le numéro 27, il a œuvré très activement au sein de l'équipe de rédaction à nourrir la revue en textes et en idées, et je suis certaine qu'il saura, avec la directrice, développer de nouvelles avenues pour l'avenir. Pour ma part, je remercie Chantal Hébert et Dominique Lafon de la confiance qu'elles m'ont successivement accordée ; ce fut un privilège que de collaborer avec ces deux femmes remarquables.

La section PRATIQUES ET TRAVAUX sera donc confiée à un autre fidèle collaborateur, Pascal Riendeau, qui en a gracieusement accepté la responsabilité et qui en signe la présentation. Les NOTES DE LECTURE réunies par Stéphanie Nutting et la REVUE DES REVUES de langue française de Sylvain Schryburt viennent clore ce trente-quatrième numéro.

Je voudrais en terminant souhaiter la bienvenue à Irène Roy, professeur adjoint à l'Université Laval, qui se joint au comité de rédaction en remplacement de Leanore Lieblein qui, profitant d'un congé sabbatique, s'est discrètement retirée après des années de précieuse collaboration, ainsi qu'à Bernadette Bost, professeur à l'Université de Grenoble, qui a accepté notre invitation à participer au comité scientifique de la revue. Nous sommes très heureux de les accueillir au sein de l'équipe renouvelée des collaborateurs de *L'Annuaire théâtral.*

Marie-Christine Lesage
Rédactrice en chef

**Shawn Huffman**
Université du Québec à Montréal

**Rachel Sauvé**
Université du Nouveau-Brunswick à Frédéricton

# En marge de la scène : le paratexte Présentation

Si, comme le propose Genette, le paratexte désigne « ce par quoi le texte devient livre »[1], quel serait le sens de l'expression « paratexte théâtral » ? Peut-on appliquer aisément les catégories énumérées par Genette à la dramaturgie ? Y a-t-il des modalités paratextuelles qui lui seraient spécifiques ? Et au-delà de sa dimension textuelle, comment le théâtre se trouve-t-il « mis en scène » par les éléments qui servent à le présenter ? Existe-t-il un lien entre les éléments paratextuels dramaturgiques et leurs homologues scéniques ? Voilà les questions qui sont au cœur de la problématique que nous avons abordée dans ce numéro spécial de *L'Annuaire théâtral.*

Il est généralement admis que la paratextualité décrit les liens entre un texte et les éléments, textuels ou autres, qui l'accompagnent : préfaces, titres, intertitres, illustrations, sigles, quatrième de couverture, recensions et autres. De plus, il s'agit d'un terme non seulement descriptif mais aussi fonctionnel, car il ouvre une aire de transaction esthétique et idéologique entre le texte et le monde. Cette zone peut devenir le lieu, par exemple, d'une réflexion métatextuelle prolongée ou encore,

1. Gérard GENETTE (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, p. 7.

d'un débat idéologique qui positionne la fiction par rapport aux préoccupations du moment. Depuis Genette, on a l'habitude de distinguer le *péritexte* (les écrits qui accompagnent un texte) et l'*épitexte* (les écrits extérieurs au texte proprement dit)[2]. Organisé selon un principe spatial et matériel, ce partage est particulièrement utile pour la compréhension de la paratextualité théâtrale.

Dans sa dimension purement textuelle, le paratexte au théâtre s'apparente à celui qui entoure le roman, de loin le type le plus étudié jusqu'ici. Toutefois, la littérature dramatique présente des composantes qui lui sont propres, dont le prologue et la didascalie. Le plus souvent, ce sont ces deux variantes que retient la critique théâtrale, au détriment d'autres manifestations comme la préface, les dédicaces ou les épigraphes. Pour cette raison, nous avons renoncé à inclure des études sur la didascalie ou sur le prologue dans ce dossier, afin d'ouvrir le débat autour des pratiques paratextuelles peu scrutées par la critique théâtrale, en particulier la préface. Sans prétendre à l'exhaustivité – impossible, ne serait-ce qu'en raison de la diversité des « objets » paratextuels – nous voulions exploiter le principe spatial posé par Genette pour entamer le débat sur la paratextualité théâtrale comme lieu de transaction entre la fiction et le réel, surtout dans ses manifestations scéniques.

La plupart des études consacrées au paratexte littéraire touchent à son aspect péritextuel. Dans le cas du spectacle, cependant, il y a lieu de se demander si cette tendance ne s'inverse pas, étant donné que, sur la scène, le péritexte dramaturgique disparaît. C'est le cas notamment de la préface, de la dédicace, des titres et de la didascalie, entre autres[3]. Par ailleurs, le spectacle a pour effet de transformer certaines formes péritextuelles en épitextes. La « signature » exemplifie cette transformation. Déplacée de la couverture du texte à l'affiche, elle appartient désormais au hors-texte et peut même se doubler de la signature du metteur en scène. La paratextualité du spectacle gravite autour de l'épitexte. Du programme qui présente la pièce jusqu'aux recensions journalistiques, le théâtre est accompagné de plusieurs types de textes qui le résument, le commentent et s'actualisent. La force illocutoire de cette *performance* paratextuelle peut même faire concurrence à la scène : pensons, par exemple, à la polémique lancée par Wajdi Mouawad dans le programme qui accompagnait la reprise de sa mise en scène de *Don Quichotte* au Théâtre du Nouveau

2. GENETTE, *Ibid*, p. 11.

3. Il existe quelques rares exceptions à cette observation, comme par exemple, la déclamation de la préface avant le début de la pièce. On peut se demander, cependant, si de tels exemples conservent leur fonction et leur statut paratextuels ou bien s'ils sont tout simplement *théâtralisés* et assimilés à l'espace de la fiction.

Monde[4]. Et que dire des programmes à caractère ludique qui entretiennent une relation métatextuelle avec la scène ? Enfin, on peut même se demander jusqu'à quel point il est possible de prolonger la notion de paratextualité scénique, tout en respectant le principe de « zone de transaction ». Peut-on admettre des supports autres que textuels dans le cas de la paratextualité scénique ? La disposition de la salle et la forme de la scène, par exemple, participent-elles à la paratextualité dans la mesure où elles orientent le regard du spectateur et installent un horizon d'attente ? L'installation théâtrale *H.G.* de Robert Wilson (1996), qui campe un espace de frayage entre le réel et la fiction, ou encore les *squat* scéniques de Lepage – entrepôts et usines désaffectés – semblent autoriser ce prolongement paratextuel. Deux articles du dossier ainsi que le document témoignent de l'importance de la dimension scénique du paratexte et de sa fonction médiatrice entre la fiction et la réalité.

Conscients que la recherche sur la paratextualité théâtrale n'en est qu'à ses débuts dans plusieurs domaines et soucieux d'ouvrir un dialogue entre les dimensions textuelles et scéniques du phénomène, nous avons choisi de ne pas imposer de balises chronologiques ou terminologiques. Cette ouverture se traduit par une diversité non seulement en termes d'époque – du XVII[e] au XX[e] siècle – et de littérature nationale – l'Allemagne, la France et le Québec –, mais aussi sur le plan terminologique. Nous avons préservé le vocabulaire théorique employé par chacun des collaborateurs, avec les recoupements et les glissements de sens que cela implique, car à notre sens ces variations révèlent non seulement que ce domaine de recherche est en passe de se constituer, mais aussi le malaise ressenti par les critiques du théâtre à l'endroit d'une terminologie développée essentiellement à partir d'un support textuel. Résultat de plusieurs croisements critiques (la sociocritique, la génétique textuelle, la sémiotique, la performance), le portrait esquissé dans ce numéro nous fait pressentir l'importance de la paratextualité théâtrale, répertorier quelques-unes de ses formes et évaluer son impact scénique et dramaturgique.

Le texte de Michel Grimberg, qui ouvre le dossier, met en lumière le rôle des préfaces de Johann Christian Krüger dans le débat esthétique autour du théâtre allemand au XVIII[e] siècle. Krüger, en rédigeant des préfaces à ses propres traductions allemandes de Marivaux, devient un médiateur privilégié entre le dramaturge français et le public allemand. Ses positions sur l'écriture comique, le jeu du comédien

4. En septembre 1999, le jeune metteur en scène a déclenché une polémique dans les médias montréalais en invectivant de manière assez crue l'embourgoisement du théâtre, représenté tant par le système de la commandite que par l'esprit de « consommation » du public.

et l'improvisation s'inscrivent en faux contre celles de Gottsched qui s'était imposé depuis 1725 en postulant que l'œuvre d'art devait refléter la structure de l'ordre divin. Grimberg relève les stratégies préfacielles dont use Krüger pour réhabiliter Arlequin, exclu de la scène théâtrale sous prétexte d'inconvenance et d'invraisemblance, et met ainsi en relief la fonction manifestaire de la préface.

De Marivaux nous passons à Beaumarchais qui, dans sa préface au *Mariage de Figaro*, tente de se constituer en véritable homme de théâtre, statut que lui refuse alors la critique. Maurice Arpin s'inspire de la grille des prismes de Viala, utilisée normalement pour le genre romanesque, pour proposer une analyse intratextuelle des marques du contexte de rédaction inscrites dans cette préface, telles que la place de Beaumarchais dans le champ littéraire, son expérience du discours polémique, son avant-gardisme et ses innovations lexicales. Ces marques révèlent combien le texte préfaciel est en concurrence avec le texte littéraire qu'il accompagne, à quel point le préfacier, demeure d'abord et avant tout un auteur soucieux de ses effets.

Au XIX^e^ siècle, les progrès techniques de l'édition étendent la portée et la commercialisation du livre et accessoirement le développement du paratexte. Les auteurs interviennent désormais davantage dans les choix éditoriaux. Rachel Sauvé montre le rôle des préfaces, dédicaces et illustrations dans le projet qu'ont réalisé Virginie Ancelot et George Sand, deux femmes auteurs qui se situent à des pôles idéologiques opposés, mais qui entendaient toutes deux être reconnues comme dramaturges. Elles ont voulu confirmer leur statut auctorial en publiant leur théâtre complet, pour faire œuvre et entrer de plain-pied dans la sphère éminemment publique qu'est le théâtre.

Le texte préfaciel a toujours joué d'une ambiguïté qui le dote en retour de littérarité. Tantôt manifestaire, tantôt publicitaire, tantôt encore ludique, le discours préfaciel a suivi l'évolution des hiérarchies dans le champ institutionnel et celle des rapports entre texte et scène. Shawn Huffman propose une étude des fonctions à l'œuvre dans le discours préfaciel québécois contemporain, à partir d'un corpus constitué de préfaces aux pièces de Dubois, Chaurette et Bouchard. Confiées le plus souvent à des spécialistes du théâtre, elles visent l'intégration du dramaturge dans le champ et tentent d'orienter la lecture, pour reprendre l'expression de Genette. La fonction co-opérative donne lieu, cependant, à un détournement de la parole qui pousse les textes liminaires aux confins du discours préfaciel.

Qu'en est-il donc des dramaturges qui tentent d'abolir les frontières entre le texte et la scène ? Jane Koustas prend comme exemple le *Zulu Time* de Robert Lepage, et nous invite à revoir les idées reçues sur le paratexte. Le code aéronautique – séquence de mots internationaux désignant chacun un fuseau horaire – qui figure au programme et sur la scène de *Zulu Time*, en vient à représenter paradoxalement, en dépit de son apparente universalité, l'artifice et la non-communication, et à constituer le principe unificateur du sens et de la représentation.

De façon plus générale, et à partir d'un corpus de programmes du XX^e^ siècle, Gilbert David distingue le co-texte, l'avant-texte et plus marginalement le métatexte du programme de théâtre, une typologie qui permet de couvrir ses très nombreux éléments, tous subordonnés en définitive à l'instance auctoriale, soit le producteur. En cela le programme de théâtre, par la diversité de sa composition et de son énonciation, est emblématique du paratexte théâtral dont le dossier aura démontré, croyons-nous, qu'il requiert une définition et une analyse qui lui soient propres et qui tiendront compte de la spécificité de l'espace théâtral. Il faut souhaiter que des travaux à venir éclaireront encore davantage les rapports entre les pratiques paratextuelles, le texte dramaturgique et l'activité théâtrale d'hier, d'aujourd'hui et de demain, d'ici et d'ailleurs.

**Michel Grimberg**
Université de Picardie Jules Verne - Amiens

# Paratextes polémiques : la première défense d'Arlequin en Allemagne au XVIII^e siècle

On admet généralement que l'histoire du théâtre allemand moderne a commencé au XVIII^e siècle[1]. C'est à cette époque que s'est peu à peu constitué un répertoire, toujours vivant, présenté par des troupes de comédiens professionnels et s'appuyant sur des textes écrits et non plus sur des canevas et des techniques d'improvisation. À défaut de capitale comparable à Venise, Londres ou Paris, où la vie théâtrale était favorisée et prolongée par les salons littéraires, les troupes allemandes ne pouvaient pratiquer leur métier, dans la première moitié du XVIII^e siècle, que sur les estrades des foires. Le débat esthétique sur le théâtre commençait à peine et avait essentiellement lieu dans les périodiques littéraires qui se multiplièrent au fil des décennies, surtout après 1750. Un autre forum de discussion esthétique, plus modeste, parcellaire, mais fidèle reflet de la réalité théâtrale, était constitué par les préfaces rédigées à l'occasion de

1. Pour une vue d'ensemble voir Roland Krebs, 1985 et Hilde Haider-Pregler, 1980.

la publication d'œuvres dramatiques. Ces textes proposaient une grille de lecture au public ; ils fournissaient également au préfacier un cadre pour s'insérer dans le débat littéraire et pour circonscrire son territoire ; on peut au reste constater qu'il était très rare que le préfacier ne fût ni l'auteur ni le traducteur des ouvrages proposés. La recherche de garants ou de modèles conduisait bien souvent les uns et les autres à s'appuyer sur des auteurs étrangers contemporains ou plus anciens, les classiques de l'Antiquité jouant leur rôle séculaire d'autorité absolue. Rappelons que la préface de traducteur est un paratexte auctorial (le traducteur est l'auteur de la traduction) et allographe puisque le texte original est écrit par un autre. C'est cette position de tierce personne qui fait du traducteur un médiateur, dans notre cas de figure, entre l'auteur français et le public germanophone[2].

Lorsque Johann Christoph Gottsched (1700-1766) entreprend à partir de 1725 de réformer le théâtre allemand, et notamment la comédie littéraire allemande, il propose comme modèles aux écrivains de son pays le Molière du *Misanthrope* et surtout les productions de Philippe Néricault Destouches (1680-1754), qui était alors l'auteur vivant le plus joué à la Comédie-Française ; il envisage aussi temporairement, avec réticence, d'adopter l'Arlequin policé de la Comédie-Italienne de Paris, mis à la mode par Marivaux et Delisle. Toutefois, par crainte du retour du Hanswurst, il va rapidement bannir tout bouffon de la scène allemande[3]. Ce « bannissement » correspond à des choix esthétiques quant aux buts que la comédie doit viser et, en creux, à une conception de l'art du comédien. À partir des années 1740, la jeune génération d'auteurs comiques, de traducteurs et de comédiens va peu à peu remettre en question cette esthétique qui est en train de se figer. Johann Christian Krüger (1723-1750), comédien, auteur dramatique et surtout premier traducteur allemand de comédies de Marivaux[4] (1747-1749), profitera de l'espace des deux préfaces[5] à ses traduc-

2. Voir à ce sujet l'ouvrage fondamental en la matière de Gérard Genette, 1987.

3. Sur ces hésitations de Gottsched, qui restent un point méconnu, voir notre étude (Michel Grimberg, 1995 : 151-156).

4. *Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt*, Erster Theil, Hannover, Bei Joh, Adolph Gerckens sel, Witwe, 1747 ; *Sammlung einiger Lustspiele aus dem Französischen des Herrn von Marivaux übersetzt*, Zweyter Theil, Hannover, verlegts Johann Christoph Richter, 1749. Les éditions originales sont très rares ; on peut en consulter une à la *Bibliothek des Städtischen Reiß-Museums* (Mannheim, RFA), sous la cote S 20,1-2.

5. Johann Christian Krüger, 1986. On consultera notamment l'introduction de cette édition facsimilé (p. V-L) où David G. John fait l'inventaire de la littérature consacrée à Krüger et esquisse une courte biographie. John a fait figurer aux pages 521-525 les deux préfaces sans aucun commentaire ; nous renvoyons donc à notre édition critique de 1998, p. 44-48 et p. 70-77. Nous citerons dans le corps du texte notre traduction et indiquerons entre parenthèses la page de ce volume.

tions pour contester de façon vigoureuse le choix effectué par son illustre aîné. À partir de l'étude de ces deux paratextes, nous voudrions montrer comment le changement de paradigme, ou du moins l'élargissement de la sphère du possible, entraîne des transformations qui touchent à la fois à la conception de la comédie et au jeu du comédien[6]. Pour Krüger, il s'agit moins d'opposer Marivaux à Destouches que d'associer les perspectives ouvertes, par la Comédie-Italienne rénovée, à la réussite flagrante de la Comédie-Française pour fonder un répertoire de comédies allemandes littéraires de qualité.

Gottsched avait inscrit son action réformatrice dans une stratégie de rupture avec l'époque baroque. Formé à l'école de la philosophie rationaliste de Wolff, il entendait fonder son esthétique sur les critères de la raison, l'œuvre d'art devant refléter dans sa structure l'ordre divin. Les conséquences pour la comédie et le jeu théâtral n'étaient pas négligeables. Les comédiens professionnels jouant en langue allemande ne disposaient d'aucun lieu permanent pour exercer leur art ; seule Vienne faisait exception depuis 1710 avec la création du *Kärntnertortheater*[7]. Les comédiens formaient des troupes ambulantes qui jouaient au gré des autorisations accordées par les municipalités. Cette pratique remontait au second quart du XVII[e] siècle, lorsque les troupes anglaises, hollandaises et italiennes commencèrent à sillonner le Saint-Empire romain germanique. À cette époque, les acteurs jouaient la comédie d'après des canevas, même lorsqu'ils disposaient de textes complets, laissant ainsi une large place à l'improvisation. Gottsched entend rompre avec cette tradition. Il développe dans ses écrits, et notamment dans son *Art poétique pour les Allemands*[8], les fondements de la comédie allemande qu'il appelle de ses vœux. Désormais les comédiens doivent jouer d'après un texte littéraire et s'abstenir de toute improvisation verbale ou gestuelle. Ce texte doit être écrit en prose, dans une langue naturelle imitant la conversation, et traiter des sujets de la vie quotidienne allemande. La haute noblesse ne peut faire partie du personnel de la comédie, car ce serait contraire au respect qu'on lui doit ; de même, le bas peuple se voit aussi exclu de la comédie, car les mœurs décrites et la langue employée seraient, d'après Gottsched, trop vulgaires. Gottsched recommande de traduire, dans un premier temps, des comédies françaises, censées servir de modèle générique aux dramaturges allemands et favoriser le développement d'une langue allemande comique.

6. Deux ouvrages de référence sur l'art du comédien au XVIII[e] siècle en Allemagne : Wolfgang F. Bender (dir.), 1992 ; Erika Fischer-Lichte et Jörg Schönert (dir.), 1999.

7. Voir Haider-Pregler, 1980.

8. J. C. Gottsched, 1982.

Les préfaces rédigées en 1747 et 1749 par Johann Christian Krüger, à l'occasion de la publication de ses traductions de comédies de Marivaux, ont pour hypotextes implicites l'*Art poétique* de Gottsched et les préfaces que ce dernier avait écrites pour les six volumes de son *Théâtre allemand* (1741-1745)[9]. Krüger entend réhabiliter le personnage d'Arlequin et, si la traduction des pièces représente l'aspect pragmatique, non négligeable de son esthétique puisqu'il s'agit de fournir à la troupe dont il fait partie un répertoire nouveau et novateur, les préfaces en sont la justification théorique. Krüger appartient à l'ensemble de Johann Friedrich Schönemann (1704-1782)[10], qui, après avoir appris son métier dans la troupe de Caroline Neuber (1697-1760), a dirigé la plus célèbre compagnie théâtrale allemande de l'époque.

Krüger rétablit tout d'abord la distinction entre le Hanswurst des scènes allemandes et l'Arlequin du nouveau théâtre italien de Paris, que Gottsched avait abolie pour des raisons stratégiques. Il ne s'agit pas de défendre le bas comique propagé par le bouffon des troupes ambulantes allemandes dans des numéros improvisés, mêlant des éléments sérieux, voire tragiques à des facéties grossières juste bonnes, d'après Gottsched comme d'après Krüger, pour la « populace ». Le répertoire des troupes itinérantes que Krüger condamne dans sa préface de 1747 est constitué de ces *Haupt- und Staatsaktionen* et arlequinades qui fleurissaient depuis le XVII[e] siècle dans le Saint-Empire. Il les taxe de « chefs-d'œuvre de l'absurdité théâtrale » (1998 : 45) par conviction, mais aussi afin d'éviter de se retrouver sous le feu de la critique de Gottsched et de ses partisans. Cependant, l'Arlequin de Marivaux n'a que bien peu de rapport avec ce Hanswurst qui « se caractérisait, nous dit Krüger, par sa science de l'équivoque salace destinée à faire rougir les femmes et les gens de condition » (1998 : 45). Krüger se propose d'expliquer à ceux qui ne connaissent pas l'Arlequin de Marivaux, ou qui le confondent avec le bouffon de l'ancien théâtre italien de Paris, la mutation opérée par les auteurs parisiens à partir de 1720. Il replace ainsi cette rénovation des masques dans la perspective historique que Gottsched entendait occulter.

> Leur Arlequin n'est jamais un farceur répugnant, mais, parce que le cœur parle toujours son langage dans les conditions nobles comme dans les basses, et qu'il s'exprime selon la condition avec une langue affectée ou innocente, leur Arle-

9. J. C. Gottsched, 1972.

10. Sur Schönemann, voir le travail ancien mais très bien renseigné de Hans Devrient, 1895, et notre étude (1998) où l'on trouvera les préfaces aux six volumes de pièces constituant le répertoire de Schönemann édité par ses soins entre 1748 et 1752, p. 48-59, 62-67, 86-91.

> quin parle celle-ci et leurs comtes celle-là. Les enfants et les êtres à qui l'éducation n'a pas encore appris à ruser et à dissimuler, dont le cœur n'a pas été formé en premier par l'esprit de leurs proches, mais qui trahissent même leurs propres actions, sont toujours plus riches en gestes, gaieté et attitudes que ceux dont les membres et les mimiques sont contraints par leur condition et leur éducation, qui les rendent lourds et tristes : Arlequin qui était le personnage de la scène italienne voué aux gestes insolites et peu naturels, et dont l'art consistait en une foule de ces gestes gais et variés, était pour toutes ces raisons tout à fait à même, une fois l'insolite et le peu de naturel éliminés, de représenter un tableau des instincts des gens sans éducation ni expérience, et les numéros innocents d'Arlequin sont dans les pièces italiennes de Marivaux et d'autres Français toujours aussi nobles que les entretiens spirituels de leurs chevaliers et marquises (1998 : 46-47).

Ce plaidoyer pour un nouvel Arlequin permet d'opérer la réhabilitation d'un certain nombre d'éléments que Gottsched s'obstinait à exclure de la scène allemande. Arlequin devient le représentant possible des gens de basse condition et favorise ainsi un élargissement du personnel de la comédie : *L'île des esclaves* ou *L'héritier de village*, deux des comédies de Marivaux traduites dans ce volume, fournissent des exemples éloquents de cet enrichissement. La dignité dramatique du petit peuple se voit ainsi reconnue puisque la langue des sentiments, commune à tous les états, provient de la même source, le *cœur*. Cette innovation va à l'encontre de tout ce que préconisait Gottsched qui rejetait la prééminence des sentiments dans les comédies et qui voyait, dans le ridicule, l'essence de la comédie. Krüger met plutôt l'accent sur cette « langue du cœur », sur l'émotion et la sensibilité qui caractérisent le personnel dramatique de Marivaux. On ne peut pas ne pas évoquer *Arlequin poli par l'amour*, une comédie également traduite dans ce premier volume, comme pièce paradigmatique des changements poétologiques proposés par Krüger. C'est en effet dans cette pièce fondamentale que l'auteur français, en mêlant toutes les ressources de la scène (dialogue, mimique, danse et musique), transforme le balourd Arlequin en un amant gracieux rompu au jeu amoureux. Mais les autres pièces traduites (*Le jeu de l'amour et du hasard*, *La surprise de l'amour*, *La seconde surprise de l'amour*) révèlent également la mutation entrevue et préconisée par le préfacier allemand : le rire, même si Marivaux recherche avant tout un rire d'accueil, ne suffit plus et la sensibilité s'impose peu à peu comme nouveau ressort dramatique. Cette sensibilité confère aux auteurs et acteurs une nouvelle dignité fondée sur la valeur et la qualité des sentiments éprouvés par la scène et la salle ; le jeune Krüger légitime de cette façon un territoire comique nouveau face à Gottsched.

Le naturel, l'innocence de la langue d'Arlequin, s'oppose, d'après Krüger, à une certaine corruption des caractères liée au raffinement de la civilisation. Le mythe du bon sauvage, également très présent dans le théâtre du XVIII[e] siècle – qu'on pense par exemple au grand succès de la comédie *Arlequin sauvage* de Delisle (1722) –, semble ici sous-tendre son argumentation. Cela se traduit par un autre rapport au corps et donc par une transformation de ce que doit faire le comédien sur scène. Gottsched s'était contenté de reprendre les notions de décence et de vraisemblance, cette dernière étant définie comme une saine imitation de la nature. Krüger indique que les numéros d'Arlequin, ses *lazzi*, se fondent sur une gestuelle qui doit exprimer ses états d'âme. Contrairement à Gottsched qui avait stigmatisé cette forme d'expression comme contraire à la raison et aux bonnes mœurs, Krüger en souligne le potentiel scénique. En conséquence, le comédien est amené à travailler différemment car, si le bas comique du Hanswurst, sexuel et scatologique, n'obligeait pas l'acteur à un travail approfondi sur son corps, le comique dispensé par le nouvel Arlequin exige grâce et souplesse, imagination et rapidité dans l'exécution. Il s'agit de « fasciner les sens du spectateur » (1998 : 46), pour emporter l'adhésion de son cœur. Signalons que les textes importants de Saint-Albine (*Le comédien*, 1747) et de Francesco Riccoboni (*L'art du théâtre*, 1750) que Gotthold Ephraim Lessing traduira partiellement quelques années plus tard sont encore inconnus en Allemagne[11]. Krüger formule ici, à tout le moins pour l'espace germanique, des réflexions originales.

Le développement portant sur l'habit multicolore d'Arlequin, que Gottsched vouait aux gémonies car trop contraire aux lois de la vraisemblance, permet à Krüger de préciser sa position sur cette notion fondamentale dans la discussion « poétologique ». L'art dramatique, à trop vouloir coller à la réalité par un souci extrême de vraisemblance, ruine ses propres beautés. Arlequin crée une certaine distance, qui n'est certes pas encore une distanciation, en se détachant d'un réalisme trop pointilleux que l'époque appelait « l'imitation de la nature » et dont la définition variait suivant la plume qui la formulait :

> Mais comment répondrais-je à l'objection selon laquelle l'habit bariolé d'Arlequin n'a pas d'équivalent vestimentaire dans la vie quotidienne ? Je m'abstiendrai de répondre à cette question aussi longtemps qu'on ne m'aura pas prouvé l'impérieuse nécessité de voir sur la scène le valet endosser un habit allemand avec épaulettes et cordelettes pour que je puisse goûter son esprit et sentir sa satire ou encore qu'un Brutus doive entrer en scène avec exactement le même

11. Voir Bender, 1992.

12. On se reportera par exemple aux préfaces de Gottsched dans Grimberg, 1998, p. 25-30.

> costume qu'il portait lorsqu'il est allé en son temps au Capitole. Dans tous les arts qui ont pour objet l'imitation de la nature, trop de ressemblance gâche souvent les beautés alors qu'un certain écart par rapport à la nature, en revanche, les présente aux sens sous un jour plus favorable, et c'est pourquoi l'art dramatique est fondé à se servir d'Arlequin s'il peut ainsi atteindre son but plus facilement (1998 : 47-48).

On remarquera que Krüger parle « d'habit allemand » dans une allusion à Gottsched qui exigeait des traducteurs de comédies qu'ils adaptent les pièces étrangères aux mœurs allemandes[12]. Pour Gottsched, l'adaptation était une condition indispensable pour que se réalise l'objectif didactique qu'il avait assigné au genre comique. Selon lui, le public allemand ne pouvait pas se reconnaître dans la présentation de mœurs trop étrangères et ne profitait donc pas de l'enseignement moral dispensé. Comme ce dernier passage l'indique, Krüger s'attache plus à l'idée d'une certaine universalité, les spectateurs étant d'après lui tout à fait capables de se reconnaître dans le costume bariolé d'Arlequin et de goûter ses traits spirituels. C'est même cet aspect-là qui est le plus porteur d'un nouveau théâtre. En s'écartant du réel – de la vraisemblance –, le personnage d'Arlequin crée un espace scénique où se libère la potentialité expressive des innovations de Marivaux. Une nouvelle tension naît : le spectateur doit justement rechercher dans les extravagances (*Ausschweifungen*, dit Krüger) d'Arlequin ce qui se rapporte à sa propre situation. Ce *travail* du spectateur était inconcevable pour Gottsched ; pour Lessing, il sera le fondement de son théâtre comique et tragique.

L'ancien étudiant en théologie s'emploie aussi à régler certains comptes avec l'érudition pédantesque du professeur de philosophie de l'Université de Leipzig. Il renverse les arguments de Gottsched qui s'appuyait sur l'autorité des Anciens : certes, « à l'époque d'Aristote, le masque d'Arlequin n'avait pas encore été inventé. [...] Plaute et Térence n'ont pas appelé leur Sosie Arlequin » (1998 : 47), mais Krüger se refuse à considérer les productions des auteurs latins avec les yeux de Gottsched ; il relève dans le personnage de Sosie certaines caractéristiques comiques universelles du bouffon. Par ailleurs, la construction en trois actes des pièces italiennes des auteurs français est rejetée par Gottsched, car Horace défendait une structure en cinq actes ; pour Gottsched, l'espace réduit des trois actes conduit à une accumulation d'actions génératrice de confusion et donc contraire à la raison. Cela amène Krüger à se moquer de la comédie d'un élève de Gottsched qui n'a pour seules qualités que d'être composée en cinq actes et sans Arlequin. Puis Krüger se lance dans un développement satirique (que n'aurait pas renié Arlequin), dans lequel il rabaisse Gottsched en le comparant à Harpagon.

Dans une dernière remarque, Krüger dit de Destouches, l'auteur préféré de Gottsched, cité systématiquement en exemple comme le rénovateur de la comédie française et modèle à imiter par les Allemands, que la qualité de ses pièces d'où Arlequin est absent n'autorise pas pour autant « à placer Marivaux derrière lui parce qu'il a imprimé à la plupart de ses comédies la forme extérieure en vogue au Théâtre Italien de Paris » (1998 : 48). La « défense et illustration » du personnage arrive ainsi à sa conclusion provisoire : tout comme Arlequin rivalise de noblesse avec les chevaliers et les marquises, Marivaux ne le cède en rien à Destouches.

La seconde préface produit l'effet d'un codicille un peu amer. Elle est moins riche et beaucoup plus désabusée ; elle conserve un ton polémique mais en creux, implicitement, Krüger usant et abusant des litotes et des euphémismes, même si là encore les hypotextes gottschédiens sont bien présents. En effet, l'effet moral de la comédie sur le spectateur était au cœur de la poétique « utilitariste » de Gottsched ; à la fin d'une comédie, le vice devait être châtié, la vertu récompensée. Le protagoniste reconnaissait ses fautes, s'amendait et se réintégrait à la société des gens raisonnables, sinon il en était exclu. Le but recherché n'était rien d'autre qu'une régulation normative des comportements sociaux, le rire d'exclusion en étant le moteur. Krüger se moque quant à lui de l'argument d'utilité. Si les comédies permettaient de percer le secret « de la pierre philosophale » ou enseignaient à « faire une banqueroute avantageuse » ou à « bien écouler les marchandises », on pourrait en vanter l'utilité (1998 : 71). Mais elles « ne montrent les vices que sous leur jour ridicule ou effrayant, aiguisent l'entendement et corrigent le cœur ». « Des bagatelles » aux yeux du public principalement composé de « négociants, de femmes et de gens de condition » (1998 : 71).

Krüger se plaint en fait de ce public allemand qui ne sait pas reconnaître les vraies valeurs que représente le charme d'une conversation spirituelle, respectueuse de l'autre, notamment des femmes, et où s'expriment une sensibilité et une raison de bon aloi. Les comédies de Marivaux, dit-il à ses lecteurs, vous aideront à devenir un « ami au commerce agréable ». Mais le public se désintéresse de ces vertus-là. La culture de la conversation vive et enjouée est encore inconnue en Allemagne ; le café est un lieu où les hommes boivent et débitent des obscénités à faire rougir les femmes[13]. Vingt-cinq ans après le début des efforts entrepris par Gottsched pour réformer la scène allemande et lui donner un répertoire littéraire égalant celui des étrangers, notamment des Français, Krüger dresse un bilan peu optimiste. On est bien loin d'avoir atteint ce que Gottsched croyait avoir édifié

13. Voir Grimberg, 1995 : 169-173.

définitivement en publiant son *Théâtre allemand*[14]. Krüger conclut sa préface par une observation amère concernant les changements qu'il s'est vu contraint d'opérer dans le prologue de sa traduction de *L'île de la raison* : l'Allemagne est encore bien loin de posséder un théâtre et un public de qualité. Vingt ans plus tard, Lessing conclura en des termes très proches sa *Dramaturgie de Hambourg* (1767-1769).

Krüger a cependant ouvert une voie qui s'avérera fructueuse. En introduisant dans le débat allemand le masque d'Arlequin rénové par Marivaux comme reflet possible de la condition humaine, il prône, d'une part, la prise en considération de la sensibilité dans la comédie littéraire et, d'autre part, un nouveau jeu du comédien fondé sur la maîtrise du corps. Le rôle de ces paratextes est multiple et participe de préoccupations diverses. Tout d'abord, ces préfaces s'inscrivent dans un débat poétologique : le jeune Krüger polémique avec celui qui était considéré dans l'espace protestant allemand comme la grande autorité en matière d'esthétique théâtrale. Il propose un nouveau modèle d'écriture comique. Ensuite, Krüger défend une autre conception de l'art du comédien en réhabilitant les potentialités expressives du corps. Cet aspect est capital ; en effet, seuls les danseurs jouissaient alors du monopole de l'expression corporelle. Ils étaient les artistes les mieux payés et les plus considérés, alors que les comédiens jouant en langue allemande se retrouvaient en marge de la société. Krüger légitime donc également, par cette valorisation du corps de l'acteur, le métier même de comédien. En outre, il montre que le comédien professionnel peut s'appuyer sur des textes de grande qualité (Marivaux) tout en conservant au théâtre sa part d'improvisation, qui est, pour lui, à la source de la complicité entre la scène et la salle. Enfin, il invite son spectateur-lecteur à prendre parti en lui fournissant les éléments nécessaires à sa réflexion. Renouant avec le prologue de l'Antiquité, cette manière de préface orale jouée sur scène, Krüger dépasse la simple *captatio benevolentiae* : ses deux préfaces se sont, pour reprendre l'expression de Gérard Genette, « textualisées » et « intégrées » à sa traduction des comédies de Marivaux[15].

Krüger est sans conteste un précurseur dans l'espace allemand : la réflexion esthétique sur Arlequin va bientôt s'enrichir de l'essai de J. F. Löwen sur l'éloquence du corps[16] ou encore de la défense d'Arlequin publiée par J. Möser[17]. Dans

14. Voir note 9.

15. Voir Genette, 1987 : 164 : « [...] le paratexte, sauf disparition, se « textualise » et s'intègre à l'œuvre ».

16. Johann Friedrich Löwen, 1755.

17. Justus Möser, 1843, t. IX, p. 63-104.

les années cinquante, Lessing proposera aussi des canevas *italiens* aux comédiens et auteurs allemands afin qu'ils apprennent leur métier et, dans la *Dramaturgie de Hambourg,* il reviendra sur l'importance du bouffon pour la comédie. Tout comme Herder, Goethe regrettera longtemps l'absence d'une tradition allemande comparable à la *commedia dell'arte.* Dans *La mission théâtrale de Wilhelm Meister* (1777-1786, roman publié en 1911 seulement), première version des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (1795-1796), Madame de Retti, dont le modèle historique est Caroline Neuber, défend l'idée d'une *commedia dell'arte* allemande avec des arguments qui rappellent ceux de Krüger : par delà le désir de voir le théâtre ancré dans une tradition populaire, il y a chez Madame de Retti, porte-parole de Goethe, la volonté de valoriser et de légitimer le travail de formation corporelle de l'acteur. Le principal obstacle à cette réhabilitation du corps en Allemagne protestante du XVIII[e] siècle était certainement constitué par le puritanisme des discours religieux.

Face au projet normatif de réforme de la comédie littéraire allemande entrepris dès 1725 par J. C. Gottsched, J. C. Krüger propose dans les préfaces à ses traductions de comédies de Marivaux (1747-1749) une voie qui s'avérera fructueuse. En introduisant dans la discussion esthétique allemande le masque d'Arlequin, rénové par Marivaux, comme reflet de la condition humaine, il prône, d'une part, la prise en considération de la sensibilité dans la comédie littéraire et, d'autre part, un nouveau jeu du comédien. Par delà sa propre insertion comme auteur dramatique, acteur et traducteur dans l'espace littéraire allemand, Krüger livre au spectateur allemand des éléments fondamentaux pour former son jugement esthétique.

In response to the project of normative reform undertaken within German theatre in 1725 by J.C. Gottsched, J.C. Krüger proposes a promising avenue in his prefaces to the translations of Marivaux's (1747-1749) comedies. By introducing the Harlequin's mask, renewed by Marivaux as a reflection of the human condition, to the discussion on German esthetics, he advocates, on the one hand, the inclusion of sensitivity in literary comedy and on the other hand, a new acting style. Beyond his own importance within German literature as a dramatic author, actor and translator, Krüger delivers to the German spectator the fundamental elements allowing him to further hone his own esthetic judgment.

*Michel Grimberg (1955), professeur agrégé d'allemand, a fait des études de germanistique à Bonn (RFA) et à la Sorbonne où il a soutenu sa thèse de doctorat (Paris IV, 1994). Il est maître de conférences en études germaniques à l'Université de Picardie Jules Vernes (Amiens). Ses travaux et publications portent principalement sur le XVIII[e] siècle et le romancier Theodor Fontane.*

## Bibliographie


BENDER, Wolfgang F. (dir.) (1992), *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert*, Grundlagen, Praxis, Autoren [*Les arts du spectacle au XVIII^e siècle*. Données fondamentales, pratiques, auteurs], Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

DEVRIENT, Hans (1895), *J. F. Schönemann und seine Schauspielergesellschaft*, Hamburg und Leipzig.

FISCHER-LICHTE, Erika et Jörg SCHÖNERT (dir.) (1999), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts*, Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache [*Le théâtre dans l'évolution culturelle du XVIII^e siècle*. Mise en scène et perception du corps, de la musique et de la parole], Göttingen, Wallstein Verlag.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

GOTTSCHED, Johann Christoph (dir.) (1972), *Die Deutsche Schaubühne*, 6 vol. (1741-1745), Faksimile-Neudruck [Réédition en fac-similé], Stuttgart, Verlag J. B. Metzler.

GOTTSCHED, Johann Christoph (1982), *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, ([4]1751), Darmstadt.

GRIMBERG, Michel (1995), *La réception de la comédie française dans les pays de langue allemande (1694-1799), vue à travers les traductions et leurs préfaces*, Berne et New York, Peter Lang.

GRIMBERG, Michel (1998), *Die Rezeption der französischen Komödie. Ein Korpus von Übersetzervorreden (1694-1802)*, Berne et New York, Peter Lang.

HAIDER-PREGLER, Hilde (1980), *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Vienne, Jugend und Volk.

JOHN, David G. (1978), « Marivaux's harlequin : his influence on Johann Christian Krüger and german comedy », *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, vol. XIV, n° 1 (février), p. 15-30.

KOSENINA, Alexander (1995), *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur « eloquentia corporis » im 18. Jahrhundert*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

KREBS, Roland (1985), *L'idée de « Théâtre National » dans l'Allemagne des lumières. Théorie et réalisation*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag. (Coll. « Wolfenbütteler Forschungen », t. 28.)

KRÜGER, Johann Christian (1986), *Werke*, Kritische Gesamtausgabe [*Œuvres*. Édition critique des œuvres complètes], sous la dir. de David G. John, Tübingen, Max Niemeyer Verlag. (Neudrucke deutscher literaturwerke [Réimpressions d'œuvres littéraires allemandes], Nouvelle série, éd. par Hans-Henrik Krummacher.)

LÖWEN, Johann Friedrich (1755), *Kurzgefaste Grundsätze von der Beredtsamkeit des Leibes*, Hamburg.

MÖSER, Justus (1843), « Harlequin, oder Vertheidigung des Groteske=Komischen, ([1]1761) », dans *Justus Möser's sämmtliche Werke*, Berlin, t. IX, p. 63-104.

**Maurice Arpin**
Université St. Francis Xavier

# Une prise de position : la préface du *Mariage de Figaro*

La préface du *Mariage de Figaro*, d'abord par sa longueur, ensuite par sa virulence – avouée[1] – à l'endroit de la critique, constitue un texte important dans l'œuvre de Beaumarchais, un texte clé pour une appréciation générale des talents et de la sensibilité de cet « auteur dramatique par amusement[2] ». Beaumarchais y est sur le pied de guerre contre des adversaires dans le champ de la dramaturgie qui veulent à tout prix lui bloquer l'accès à la reconnaissance en tant qu'homme de théâtre. Il se défend de façon magistrale et il réussit non seulement à désamorcer les accusations d'immoralité qui, bien que levées au cours d'un processus qui dura quelque trois ans[3], continuaient manifestement à peser sur sa pièce au moment de sa publication en 1785, mais aussi à théoriser sur les voies que devrait suivre le théâtre français. C'est dans cette perspective que se

1. Dès 1781 en effet, il est question, dans une lettre que Beaumarchais adresse au lieutenant de police Lenoir, d'une préface qui « discutera froidement tous les morceaux [de la pièce] qui ont effarouché nos graves importants ». Cette lettre se termine en quelque sorte sur une menace, Beaumarchais se déclarant, si on le pousse trop loin, bien capable de se défendre contre ceux qui le harcèlent. Parlant de lui-même à la troisième personne, il se dit « être malheureusement du caractère de son chat, le plus doux animal du monde, mais qui ne peut s'empêcher d'égratigner lorsqu'on lui marche sur la patte avec un dessein prémédité de lui faire du mal » (Beaumarchais, 1988 : 1157).

2. Lettre de Beaumarchais aux comédiens français dans *La Revue rétrospective*, seconde série, tome VII, p. 459. (Cité à partir de Lever, 2003 : 378).

situe généralement la fortune de ce texte, la postérité l'inscrivant à la suite de « *Essai sur le genre dramatique sérieux* », préface à la pièce *Eugénie*, où l'auteur, suivant Diderot, s'était posé en défenseur du drame. Par ailleurs, déplorant le contrôle exercé sur le théâtre par « chaque insipide coterie » (Beaumarchais, 1988 : 354) qui se sentait menacée par la comédie, Beaumarchais y réclame le retour vers une certaine gaieté, qualité qui, d'après lui, faisait l'originalité du théâtre français ; il revendique le droit d'écrire pour un public adulte, capable d'apprécier les nuances au théâtre.

> M'est-il permis de composer en auteur qui sort du collège, de toujours faire rire des enfants sans jamais rien dire à des hommes ? Et ne devez-vous pas me passer un peu de morale, en faveur de ma gaieté, comme on passe aux Français un peu de folie, en faveur de leur raison ? (Beaumarchais, 1988 : 368)

Mais était-ce un texte dangereux, comme semble l'indiquer le fait d'avoir été interdit de publication[4] ? (On peut mesurer la gravité d'un interdit de publication pour un dramaturge – surtout si l'œuvre à publier a connu un succès comparable à celui du *Mariage de Figaro* – au nombre de ses contrefaçons.[5]) Était-ce un texte polémique, comme le suggère cette lettre de Beaumarchais à Gustave III, roi de Suède, datée du 12 avril 1785 ?

---

3. L'histoire de la création du *Mariage de Figaro* retient l'attention tout autant que la pièce elle-même. Terminée selon les dires de Beaumarchais lui-même en 1778, celle-ci ne sortira de ses cartons en 1781 – au terme d'une attente expliquée par les affaires commerciales avec l'Amérique et les déboires avec les comédiens français dans l'environnement immédiat de la création de la Société des auteurs dramatiques – que pour suivre un étourdissant périple d'acceptations et de refus par la censure. Rares sont les pièces qui auront bénéficié d'une telle promotion, rares les auteurs qui pourront se vanter d'avoir pu se faire connaître, non seulement en France mais partout en Europe, sur le dos de la spéculation pure au sujet d'une pièce. Pour le détail de cette histoire, nous renvoyons le lecteur au chapitre 9 de la biographie de Beaumarchais par Maurice Lever (2003 : 371-418), entièrement consacré aux événements qui mènent à la représentation triomphale du *Mariage de Figaro*, le 27 avril 1784.

4. Nous renvoyons le lecteur à la chronologie du *Mariage de Figaro* (Beaumarchais, 1988 : 1365) et à la « Notice sur *La Folle Journée* ou *le Mariage de Figaro* », Heylli, G. d' et F. de Marescot (dir.) (1967), t. 3 : LXXIII pour plus de détails sur l'interdit de publication et sur la levée de l'interdiction. Comme pour la pièce, c'est le partage des avis de censeurs qui étonne : la préface a suscité d'abord l'approbation du censeur Bret ; ensuite, sous l'instigation du censeur Suard, le baron de Breteuil, alors président du tribunal des lettres, interdit sa publication ; cependant, suite à une menace de Beaumarchais – mise à exécution – de publier sa pièce ailleurs, soit aux presses de Kehl, il lève l'interdiction le 7 avril 1785.

5. Pour une appréciation de l'importance et du nombre de contrefaçons de la pièce de Beaumarchais durant l'interdit de publication, voir Heylli, G. d' et F. de Marescot (dir.) (1967), t. 3 : LXXVIII – LXXIX.

> Si Votre Majesté, écrit-il, se rappelle tout le mal qu'on avait dit de *La Folle Journée* à nos maîtres, elle se souviendra aussi que c'était presque un crime à la Cour que de justifier cette pièce ; et ma préface, qui prétend à l'honneur de le faire, a donné plus d'humeur, s'il se peut, que la comédie elle-même (Beaumarchais, 1988 : 1368).

La question mérite d'être posée car la préface peut difficilement nous paraître condamnable ou suspecte d'immoralité.

Si le lecteur d'aujourd'hui n'arrive plus à en saisir la menace, c'est peut-être qu'il a tendance, comme l'indique René Pomeau, à dissocier l'auteur de son œuvre (Pomeau, 1987 : 144). C'est peut-être, aussi parce qu'on s'intéresse peu à la préface auctoriale d'une pièce de théâtre de cette époque, dont la préoccupation, dit Gérard Genette, était « la réponse aux critiques » :

> Affaire délicate à vrai dire, car on y risque de sembler susceptible, ou immodeste. D'où le recours à diverses parades, ou couvertures. [...] Cet appel du jugement de la critique à celui du public est caractéristique de la doctrine classique, pour qui les « doctes » ne sauraient jamais prévaloir contre les « honnêtes gens », et quelques pédants poussiéreux contre le Roi, la Cour et la Ville ; mais il est de tout temps d'une efficacité redoutable, car il met les critiques en position difficile, ridicule, et surtout suspecte de mesquinerie et de jalousie (Genette, 1987 : 223-224).

De ce point de vue, la préface du *Mariage de Figaro* répond on ne peut guère mieux aux attentes. Beaumarchais prend son public à témoin, ce dernier lui ayant donné raison et courage face aux attaques de la critique. « Un auteur désolé par la cabale et les criards, mais qui voit sa pièce marcher, reprend courage, et c'est ce que j'ai fait » (Beaumarchais, 1988 : 359). D'autres, insiste-t-il, se sont portés garants de la pièce : le Prince de Conti, par exemple, une bonne référence, un patriote, impossible à soupçonner d'indécence (p. 359) ; et des comédiens lui ont réclamé la pièce, restée cinq ans au fond de ses tiroirs (p. 359).

La préface d'une pièce de théâtre à cette époque, ajoute Genette, n'a souvent comme mission que de prouver les bonnes intentions de l'auteur. Genette utilise d'ailleurs la préface du *Mariage de Figaro* pour illustrer ce souci qu'aurait un auteur de se libérer de tout soupçon d'immoralité :

> Mais il faut surtout démontrer la pureté de ses intentions, et si possible mettre ses accusateurs en défaut devant leurs propres principes, ou plutôt devant des principes que nul ne peut publiquement contester [...]. C'est une casuistique

> analogue que manie Beaumarchais en faveur de *Figaro*. On l'accuse d'avoir attaqué la Cour, il répond en distinguant l'« homme de la cour », l'« homme de cour » et le « courtisan de métier ». Je n'ai attaqué, dit-il, que ces derniers ; « point les états, mais les abus de chaque état ». On l'accuse d'avoir bafoué la morale ; mais il n'en est rien : le Comte n'est pas bafoué, il est puni et pardonné ; la Comtesse reste fidèle malgré les excuses qu'elle pourrait invoquer à ne pas l'être ; Figaro est honnête, Suzanne vertueuse, Chérubin n'est encore qu'un enfant... où est le mal, sinon dans le cœur de ceux qui le voient où il n'est pas ? (Genette, 1987 : 225)

Isolant chacun de ses personnages, Beaumarchais démontre en effet, pour chacun d'eux, que ses intentions, contrairement aux imputations de la critique, étaient à l'abri de tout soupçon. « Ainsi, dans cet ouvrage, chaque rôle important a quelque but moral » (Beaumarchais, 1988 : 366). Et s'il concède à la critique que l'accusation d'immoralité pourrait être justifiée dans le cas du personnage de Marceline, – « le seul qui semble y déroger est le rôle de Marceline » (p. 366) –, il s'agit d'une astuce pour souligner qu'au contraire, ce rôle est d'une construction morale, resté injustifié dans la pièce uniquement à cause des comédiens qui ont demandé à l'auteur de retrancher le passage qui l'innocentait, « craignant qu'un morceau si sévère n'obscurcît la gaieté de l'action » (p. 366). Cette longue préface serait-elle, simplement, une autre « réponse aux critiques » assimilable à la majorité des autres préfaces de facture classique, à cette distinction près qu'elle aurait fait parler d'elle un peu plus que les autres ? Cette conclusion serait quelque peu décevante, d'autant plus qu'elle banalise implicitement une pratique discursive qui occupe une place importante dans le champ littéraire.

Parce que c'est d'abord et avant tout en tant qu'homme de théâtre, en tant qu'artiste désireux de se placer dans un monde très concurrentiel, que Beaumarchais a écrit sa préface, il convient d'examiner, la portée de cette instance périgraphique dans son contexte de parution. La signification d'un texte, quel qu'il soit, doit passer par une lecture balisée par le champ littéraire dont il est tributaire[6]. L'analyse d'une œuvre à partir de références sociodiscursives d'une époque ultérieure a beau mener à la formation d'un portrait d'ensemble intéressant, ce sera toujours aux dépens de certains aspects de l'œuvre ou en fonction de la mythification de l'auteur. C'est éminemment le cas chez Beaumarchais, puisque le Figaro

6. « S'il est vrai [de dire Bourdieu] que tout champ littéraire est le lieu d'une lutte pour la définition de l'écrivain – proposition universelle –, il reste que l'analyste, sous peine de succomber à l'universalisation du cas particulier qu'opèrent subrepticement les analyses d'essence, doit savoir qu'il ne rencontrera jamais que des définitions de l'écrivain correspondant à un état de la lutte pour l'imposition de la définition légitime de l'écrivain » (Bourdieu, 1984 : 13).

incarne de façon (trop) commode un instigateur important de la Révolution française. Et trop souvent, prises hors contexte, les œuvres déçoivent le lecteur, surtout étudiant, qui se demande vraiment où se situe l'intérêt du texte à l'étude.

## Une autre approche

Faisant appel aux éléments théoriques d'une sociopoétique de la réception élaborée par Alain Viala (Molinié et Viala, 1993), nous aborderons cette instance périgraphique auctoriale comme une prise de position dans le champ littéraire, plutôt que comme un texte à valeur de manifeste. Dans la lignée de Pierre Bourdieu, qui situe généralement les rapports entre une œuvre littéraire et la réalité sociale dans la médiation qu'est le champ littéraire, Alain Viala adopte une position originale voulant que « la logique du champ [littéraire] se manifeste aussi dans la facture même de l'œuvre » (Molinié et Viala, 1993 : 196). En revanche, et se distinguant en cela de Bourdieu, il envisage les rapports avec la société, sous forme de prismes, dans l'œuvre elle-même. Au nombre de quatre (le prisme linguistique, le prisme générique, le prisme renvoyant l'image de l'auteur du texte et le prisme diffractant l'image du champ de production), ces médiations intratextuelles, opérées consciemment ou inconsciemment, explicitement ou implicitement[7], traduisent la spécificité d'un écrivain pour un état précis du champ littéraire. C'est à travers elles, qu'un écrivain se distingue des autres et, de ce fait, participe à la lutte pour le contrôle hégémonique que constitue l'accession au champ de la littérature.

Cette approche intratextuelle de la réception s'applique, à notre avis, à la préface auctoriale au même titre qu'au roman ou qu'à une pièce de théâtre. La préface crée une attente chez le lecteur, et l'auteur qui s'engage à l'écrire doit en orienter la lecture dans le sens de certaines conventions en raison de son caractère institutionnel. Il faut rappeler que les règles implicites qui gouvernent la rédaction de la préface d'une pièce de théâtre à l'époque qui nous concerne, sont très astreignantes, la préface ayant pour mission spécifique de cristalliser ce qui, jusqu'à sa publication, est changeant : une pièce de théâtre est un manuscrit sujet aux remaniements et aux adaptations jusqu'à la parution définitive du texte[8]. On peut affirmer sensiblement la même chose relativement au débat critique entourant la pièce, très souvent repris dans

7. « Plus intéressantes sociologiquement sont les positions prises sans s'avouer comme telles, c'est-à-dire tous les moments de qualifications et de commentaires, toutes les instances de jugement de valeur par une comparaison, une référence, une allusion..., énoncées comme s'il était évident que tout le monde en était d'emblée forcément d'accord » (Molinié et Viala, 1993 : 211).

8. À cet égard, *Le Mariage de Figaro*, avec ses différentes versions, illustre bien le caractère changeant, la frivolité si l'on veut, d'une pièce de théâtre jusqu'à sa publication.

l'instance préfacielle : avant leur parution sous forme écrite, les critiques ne rejoignent qu'un groupe restreint ; après, elles sont à la disposition du grand public. (Dans *Œuvres* de Beaumarchais, publiées dans la collection de la Pléiade, l'éditeur Pierre Larthomas met en lumière le travail de montage que constitue la préface du *Mariage de Figaro*. Les nombreux paragraphes empruntés à une lettre adressée au baron de Breteuil [Beaumarchais, 1988 : 1157-1163] sont autant d'indications que Beaumarchais voulait rendre public ce qui jusqu'alors était resté privé dans la bataille pour *Le Mariage de Figaro*.[9])

Ce qui donne au texte préfaciel sa pertinence, ce n'est pas tant son référent – d'ailleurs assez prévisible d'une préface auctoriale à l'autre, comme l'indiquait Genette (voir plus haut) – que, sur le mode relationnel ou différentiel, la façon individuelle dont l'auteur utilise les pouvoirs conférés à ce texte par l'institution littéraire. L'utilisation personnelle et inusitée, par exemple, de certains tours linguistiques, susceptibles de retenir l'attention du lecteur, s'avère une façon très efficace de s'inscrire dans le champ littéraire, tout comme l'est un emploi inattendu, nouveau, des conventions génériques. Deux questions s'imposent dès lors : Beaumarchais a-t-il une langue qui le caractérise ? Utilise-t-il différemment l'instance préfacielle ?

Quelle image de lui-même l'auteur laisse-t-il dans cette conjoncture qu'est la préface ? Le portrait global de l'auteur qui se dégage de la préface, élaboré à partir de déictiques spatio-temporels, d'allusions au passé, au présent et à l'avenir – « et il faut bien que je me cite, puisque c'est toujours moi qu'on attaque » (Beaumarchais, 1988 : 357) –, de jugements exprimés explicitement, par la parodie ou par l'ironie, vaut pour un moment précis de son parcours biographique. En d'autres termes, le Beaumarchais qui ressort de la préface du *Mariage de Figaro* de 1785 n'est plus celui de la « lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* », publiée en 1775. Et quelle image du champ littéraire la préface renvoie-t-elle ? Créneau important pour Beaumarchais qui y prône ses préférences, l'avant-propos se fait l'écho du champ littéraire, à un moment précis de son histoire, et un témoin des luttes qui y sont engagées.

S'exprimant, si l'on peut dire, sous la dictée de son récepteur, la voix énonciatrice de la préface s'impose certaines contraintes, la première étant de ne pas perdre le contact avec son énonciataire. L'utilisation spécifique – personnelle – qu'elle fait de la langue et du genre, sa façon d'inscrire le champ littéraire dans le texte et de s'y

9. Pour des indications plus précises sur les passages empruntés, voir Beaumarchais, 1988 : 1157, note 4.

inscrire elle-même constituent autant de stratégies textuelles pour solliciter l'attention du récepteur et la maintenir tout au long du texte. Comme l'affirme Viala, le sens véritable du texte se situe aussi dans l'analyse du dialogue implicite entre auteur et lecteur.

> [...] Tout auteur, quand il écrit, anticipe sur les effets que la lecture produira, et les profits (succès de librairie et profits financiers, succès de prestige et gains symboliques, etc.) qui peuvent en découler pour lui. [...] Tout lecteur, de son côté, en s'engageant dans une lecture escompte des effets, des profits de cette lecture (savoirs, plaisirs, passe-temps, etc. [...]). Et la signification se joue aux carrefours de ces deux anticipations. Le lecteur fait son escompte, consciemment ou non, selon ce qu'il a comme image ou idée du genre, de l'auteur, du sujet... Et l'écrivain de son côté fait son escompte selon les images, idées, fantasmes qu'il a de ses lecteurs possibles, du genre, de lui-même, de l'image qu'il pense être la sienne et de celle qu'il a le désir de donner [...] (Molinié et Viala, 1993 : 191-192).

## Prisme linguistique

Même si certaines grandes études de langue de Beaumarchais (G. von Proschwitz, 1956 ; G. Conesa, 1985 ; R. Pomeau, 1987), ont tendance à le consacrer « marginal autorisé » en littérature française, à toujours le considérer différemment des autres écrivains, on peut estimer, en prenant en compte le lectorat, que le succès de Beaumarchais repose plutôt sur l'adéquation de son œuvre avec les goûts du public.

La magistrale étude du vocabulaire chez Beaumarchais par Gunnar von Proschwitz présente un relevé des néologismes de l'auteur du *Mariage de Figaro*, qui distingue ceux que la postérité a retenus et ceux qui n'ont pas passé l'épreuve du temps ; son objectif était, entre autres, de démontrer la contribution de Beaumarchais à l'enrichissement de la langue française. Or, au risque de proférer un truisme, ne peut-on affirmer qu'avant l'enrichissement de la langue française, s'impose le désir de se distinguer en tant qu'écrivain ? Si Beaumarchais n'avait utilisé ces mots nouveaux, ces solécismes ou encore ces termes vieillis que dans ses pièces, il serait possible de conclure à une simple volonté d'innovation dans le domaine de l'expression artistique. Mais leur emploi dans un texte préfaciel, un texte pragmatique, autorise à croire à une sorte de jeu conscient. Par exemple, le terme « plébéien » pour signifier « du peuple » – qui n'avait pas encore été reconnu par les dictionnaires du XVIII[e] siècle (Beaumarchais, 1988 : 369, note 8), n'est-il pas utilisé par Beaumarchais dans un sens nouveau, « moderne », justement pour provoquer une réaction

chez son lecteur ? Il en va de même pour un bon nombre de mots : dès la première phrase de la préface, il écrit « oiseusement », néologisme, qu'il fait rimer avec « scrupuleusement » (p. 353). On le verra par ailleurs utiliser les verbes « tourniller » (p. 354), « éberner » (p. 370), manifestement pour rappeler sa contribution au Théâtre de la Foire, clin d'œil aux bien-pensants qui s'opposent à l'« encanaillement » de la langue. En outre, il emploie des termes qui (d)étonnent dans une préface. Des termes injurieux comme « bégueules rassasiées » (p. 354) ou des termes plaisants comme « jurés-crieurs » (p. 355), « écumeurs littéraires » (p. 369), « *protègement* » (p. 377)[10]. On peut encore citer pour sa ressemblance avec l'*incipit* de « Jeannot et Colin » de Voltaire, cette énumération enjouée : « On ne ferait point le *Turcaret*, sans avoir à l'instant sur les bras fermes, sous-fermes, traites et gabelles, droits-réunis, tailles, taillons, le trop-plein, le trop-bu, tous les impositeurs royaux » (p. 354)[11].

On pourrait bien sûr invoquer une certaine lacune dans la formation scolaire de Beaumarchais pour expliquer cette tendance à employer des termes « incorrects ». En effet, c'est surtout comme apprenti horloger qu'il passe son adolescence : il n'aura bénéficié en tout et pour tout que de quelques années d'éducation scolaire formelle, contrairement à Voltaire, par exemple, qui recevra une formation classique complète. En revanche, cette explication néglige de tenir compte du rôle complice du lectorat qui accepte ce genre de déviation par rapport à la norme. Si Beaumarchais se plaît à parsemer son texte d'audaces linguistiques qui rappellent les parades, c'est à la permissivité intrinsèque du champ littéraire qu'il doit cette liberté. Bien des comportements, des attitudes, inacceptables en société, sont parfaitement tolérés, voire encouragés, à l'intérieur du champ relativement autonome de la littérature. À preuve le succès du *Mariage de Figaro* : malgré l'attaque explicite contre la noblesse qui sous-tend la pièce, quatre des six censeurs chargés de l'évaluer semblent ne pas avoir perçu la menace qu'elle représentait pour les institutions de l'Ancien Régime. Manifestement, lorsqu'il s'agit d'une œuvre artistique, le lecteur – aristocratique tout autant que bourgeois – réagit différemment. Dans sa biographie de Beaumarchais, Maurice Lever illustre bien, il nous semble, et par le biais précisément du *Mariage de Figaro*, cette spécificité du fonctionnement d'un champ de production culturelle :

10. Ces expressions ont été signalées, définies et replacées dans leur contexte par Gunnar von Proschwitz (Proschwitz, 1956) et Pierre Larthomas (Beaumarchais, 1988).

11. « ... et Colin devait le jour à un brave laboureur des environs, qui cultivait la terre avec quatre mulets, et qui, après avoir payé la taille, le taillon, les aides et gabelles, le sou pour livre, la capitation et les vingtièmes, ne se trouvait pas puissamment riche au bout de l'année » (Voltaire, 1966 : 283).

> Le théâtre ne fait pas crédit : l'échec ou le succès se paie comptant. Beaumarchais le sait trop bien pour ne pas trembler devant ce parterre de princes et de grands seigneurs venus assister à leur propre exécution. Mais voici que l'incroyable se produit. La noblesse approuve les sarcasmes, s'amuse de la satire, accueille joyeusement les pieds de nez aux ministres, à la Bastille, à la presse, à la police, aux censeurs, bref rit de tout, et d'abord d'elle-même. Au baisser du rideau, la salle entière, parterre et loges mêlés, croule sous un tonnerre d'applaudissements. Spectacle étrange, en vérité, que Beaumarchais n'aurait jamais osé imaginer : il le reconnaîtra plus tard : « Il y a quelque chose de plus fou que ma pièce, c'est son succès ! » (Lever, 2003 : 417)

Dans sa *Trilogie de Beaumarchais*, Gabriel Conesa a étudié trois figures, soit celle de l'antithèse, celle de l'effet ternaire et celle de l'accumulation qui caractérisent la manière de Beaumarchais, et précise qu'elles se retrouvent également dans ses préfaces. Il insiste sur ce qui distingue Beaumarchais des autres dramaturges : un certain superflu, note-t-il, que des auteurs à la fois acteurs comme Shakespeare et Molière auraient su éviter (Conesa, 1985 : 39-40), la tirade purement ludique (p. 49), les explications pour lever toute ambiguïté au sujet des personnages (p. 52) et les monologues (p. 55). En effet, comparée à celles d'autres auteurs considérés comme des maîtres de la dramaturgie, l'écriture de Beaumarchais peut donner une impression de déséquilibre et le désigner comme un auteur de second ordre, un amateur passionné, un original sans doute, mais un auteur toujours en marge de l'institution théâtrale. Or, chez Beaumarchais, ces écarts constituent plutôt une forme de « signature » personnelle sans laquelle ce ne serait plus « du Beaumarchais ».

René Pomeau porte un jugement sévère sur les mémoires de Beaumarchais – et du coup sur la société de l'époque –, estimant qu'il n'a pas « l'inspiration d'un idéal généreux », qu'« il illustre assez bien le déclin de son siècle » (Pomeau, 1987 : 76). Mais n'est-ce pas précisément l'irrévérence qui fit le succès d'un Beaumarchais – qui secoue les barreaux de la cage dans laquelle on veut le retenir –, auprès d'un public qui durant la deuxième moitié du XVIII[e] siècle s'éloigne de la rhétorique traditionnelle au profit du bel esprit?

> Perhaps, rather than claim that the period saw a transformation of rhetoric, one should simply say that taste evolved away from exuberant display and Ciceronian magniloquence to more subtle forms of embellishment. Elegance and wit tended to replace pomp and splendor[12] (France, 1972 : 16).

12. « Plutôt que d'affirmer que la période a connu une transformation de la rhétorique, on pourrait tout simplement dire que le goût qui émerge du jeu exubérant et de la magniloquence cicéronnienne s'est transformé en une forme plus subtile d'embellissement. L'élégance et l'esprit remplacent vraisemblablement les apparats et la splendeur » [Traduction libre.]

La rhétorique de Beaumarchais n'est pas fondée sur les figures traditionnelles de l'art oratoire ; d'ailleurs celles-ci lui échappent, ne faisant pas partie de son capital culturel. Nullement héritier de la grande culture française, il doit marquer des points d'une autre façon. Aussi fera-t-il appel, pour convaincre son public, à des procédés littéraires très efficaces.

> [...] ce Beaumarchais, quel homme ! Il réunit tout. La bouffonnerie, le sérieux, la raison, la gaieté, la force, le touchant, tous les genres d'éloquence ; et il n'en recherche aucun ; et il confond tous ses adversaires ; et il donne des leçons à ses juges. Sa naïveté m'enchante. Je lui pardonne ses imprudences. (Voltaire, « Lettre à d'Alembert », Ferney, 25 février 1774) (*Lettres choisies de Voltaire*, 1955 : 502).

## Prisme générique

Qu'est-ce qui caractérise la configuration préfacielle ? Dans l'analyse générique qu'il suggère, Viala s'intéresse aux variantes par rapport à la norme, elle-même toujours flottante : pour une sociopoétique de la réception en effet, « le genre littéraire n'est pas un en-soi, mais une modalisation particulière de genres qui parcourent l'ensemble des modalités sociales de l'énonciation » (Molinié et Viala, 1993 : 197). On peut dès lors se demander s'il existe dans la préface, « un contenu non conformiste dans une forme conforme » (Molinié et Viala, 1993 : 213). Or, tant par le contenu que par la forme, la préface semble être un mémoire, un genre apparenté à une « guerre de plumes », très apprécié au XVIII[e] siècle, qui avait comme modèle *Les Provinciales*, (Pomeau, 1987 : 58) et dans lequel Beaumarchais excellait avec la réputation – européenne – d'y remporter ses meilleures victoires[13]. Par la longueur, le style et le ton, la préface rappelle en effet les célèbres mémoires contre Goezman et La Blache[14]. Beaumarchais a recours à une manière qui fait sa renommée, procédant de façon systématique et impitoyable à la réfutation de toute critique de sa pièce. Dès les premiers paragraphes, le lecteur est averti que le préfacier n'a pas de temps à perdre et que s'il prend la plume, c'est pour clouer le bec à ces « Messieurs » qui remettent en

13. D'après Frédéric Grendel, c'est par le succès de son premier mémoire à l'Académie des sciences (publié le 13 novembre 1753 dans *Le Mercure de France*) pour réclamer l'invention de l'échappement à repos que lui avait volée Le Paute, l'horloger du Roi, que Beaumarchais devient écrivain (Grendel, 1977 : 53).

14. René Pomeau dira du premier mémoire contre Goezman que « les coups portés sont d'autant plus forts que, dans tout le mémoire, il s'exprime avec modération » (Pomeau, 1987 : 65) ; du quatrième, qu'il « a le charme des chefs-d'œuvre du XVIII[e] siècle : il forme un pot-pourri où les morceaux se suivent dans un désordre calculé » (p. 68-69).

question la moralité de sa pièce. Tous y passent, un passage de chaque critique étant rapporté par citation ou par allusion. Le préfacier est exhaustif, comme un avocat: rien n'est oublié et, lorsqu'il a terminé, il le dit tout simplement : « Et j'ai fini » (p. 378).

Le mémoire en tant que genre représente bien l'inconfort de la position de Beaumarchais à la fois dans la société française et dans le champ littéraire. De par ses origines sociales et son accession à la noblesse, Beaumarchais y joue le rôle de l'usurpateur à qui il incombe de se justifier constamment. La volonté (ou la nécessité) de prouver son innocence donne lieu à un style d'écriture unique, *in medias res*, grâce auquel le lecteur peut sentir la marque de l'actualité comme l'indignation de la voix qui s'échauffe par endroit. Aussi se dégage-t-il de la préface une rapidité d'écriture, une impression d'urgence, le travail d'un écrivain qui écrit sous la dictée de l'exaspération.

Il est un autre aspect de cette longue préface qui retient l'attention. Par le style (parlé), par le ton, et par l'effet d'accumulation qui s'en dégage, ce texte donne l'impression d'atteindre les limites de ce que serait une préface. Autrement dit, la préface de Beaumarchais transgresse les lois du genre : ce serait un texte qui se jouerait au même titre que le long monologue de Figaro (acte 5, scène 3). Par ailleurs, elle pourrait être, étant donné son caractère explicatif et très systématique, un texte qui ait pour fonction de transformer la pièce en objet de lecture. Avec cette préface à une pièce déjà abondamment chargée de didascalies précises, personnalisées et souvent comiques, non seulement sur le jeu des comédiens mais aussi sur leur humeur, Beaumarchais brouille les frontières qui séparent les champs de la dramaturgie et de la littérature.

## Image de l'auteur

Personnalité « médiatique » s'il en est, Beaumarchais jouit, au carrefour de plusieurs champs d'activité culturelle, d'une situation spéciale, mêlé qu'il est, en tant que touche-à-tout – et ce depuis des décennies au moment de la parution de la préface – à la politique, au commerce, aux milieux artistique, artisanal et théâtral. Ce qui ne manque pas de susciter des réactions chez les défenseurs du canon de la dramaturgie. Beaumarchais est partout présent, dans la préface d'abord et par cette réputation qui le précède. Si l'on ne tient pas compte de cette présence surdéterminante dans la préface – « Mais quel écrivain m'instruisait ainsi par ses leçons ? Vous allez croire que c'est Pierre-Augustin ? Vous l'avez dit ; c'est lui [...] » (Beaumarchais, 1988 :

371) –, on aboutit à une interprétation beaucoup trop étroite. La préface s'inscrit dans un effort pour maintenir une réputation, elle consolide les acquis d'une position unique au sein du champ de la dramaturgie, soit la situation d'un écrivain libre qui peut donner sa production au moment qui lui convient et à qui lui plaît ; l'écrivain qui, en raison de ses autres ressources, peut risquer des jugements sur la littérature et le théâtre, qu'un autre, trop intimement lié au métier de l'écriture, serait imprudent de poser. Devant cette liberté dont Beaumarchais bénéficie dans le champ, on saisit mieux les véritables enjeux du texte de la préface. C'est moins d'esthétique et de morale qu'il est question que de pouvoir. La *praxis* d'énonciation importe plus que le référent, c'est-à-dire que la simple – et très classique – défense d'une pièce de théâtre.

Beaumarchais ne craint pas de passer pour immodeste ou prétentieux, (ces hantises classiques dont parle Genette, voir plus haut). Par un effet d'accumulation et de répétition, véritable jeu de massacre, il invite son lecteur à assister à un divertissement aux dépens des censeurs royaux et de la critique. Faisant le pitre – l'expression n'est pas déplacée dans la mesure où son texte suggère une gestuelle comique –, c'est en se moquant ouvertement d'eux qu'il défend sa pièce, n'hésitant pas, on l'a vu, à utiliser des tournures peu usitées :

> Oh ! que j'ai de regret de n'avoir pas fait de ce sujet moral une tragédie bien sanguinaire ! Mettant un poignard à la main de l'époux outragé, que je n'aurais pas nommé Figaro, dans sa jalouse fureur je lui aurais fait noblement poignarder le puissant vicieux ; et comme il aurait vengé son honneur dans des vers carrés, bien ronflants, et que mon jaloux, tout au moins général d'armée, aurait eu pour rival quelque tyran bien horrible et régnant au plus mal sur un peuple désolé, tout cela, très loin de nos mœurs, n'aurait, je crois, blessé personne ; on eût crié : « Bravo ! ouvrage bien moral ! » Nous étions sauvés, moi et mon Figaro sauvage (Beaumarchais, 1988 : 361).

Beaumarchais sait s'attirer la sympathie du public en faisant bon usage de l'humour. Ce que Violaine Giraud écrit pour la préface du *Barbier de Séville* s'applique aussi à celle du *Mariage de Figaro* :

> On voit d'emblée que pour convaincre, l'auteur a choisi d'amuser, de sorte que l'enjouement qu'il affiche prolonge celui de la comédie et en fait la « parade ». Cet enjouement constitue un éthos, c'est-à-dire un ton indissociable de la volonté de convaincre qui anime la *Lettre modérée* (Giraud, 1999 : 108).

## Image du champ de production

La préface constitue à la fois un état des lieux du théâtre français et une analyse de ses plus pressants besoins.

> À force de nous montrer délicats, fins connaisseurs, et d'affecter, comme j'ai dit autre part, l'hypocrisie de la décence auprès du relâchement des mœurs, nous devenons des êtres nuls, incapables de s'amuser et de juger de ce qui leur convient, faut-il le dire enfin ? des bégueules rassasiées qui ne savent plus ce qu'elles veulent ni ce qu'elles doivent aimer ou rejeter. Déjà ces mots si rebattus, *bon ton, bonne compagnie*, toujours ajustés au niveau de chaque insipide coterie et dont la latitude est si grande qu'on ne sait où ils commencent ou finissent, ont détruit la franche et vraie gaieté qui distinguait de tout autre le comique de notre nation (Beaumarchais, 1988 : 353-354).

Beaumarchais réclame la libération de la tutelle des règles de la bienséance qui étouffent le théâtre. Dans un monde devenu un carcan où il s'avère impossible de jouer *Les plaideurs, Turcaret, Les femmes savantes* ou *Tartuffe* sans s'attirer les foudres d'un groupe qui se sentirait visé (p. 354), Beaumarchais se présente comme celui qui ose réagir : « J'ai donc réfléchi que, si quelque homme courageux ne secouait pas toute cette poussière, bientôt l'ennui des pièces françaises porterait la nation au frivole opéra-comique ; [...] j'ai tenté d'être cet homme », ironise-t-il, lui qui avait écrit pour le Théâtre de la Foire où il prévoyait, faisant mine d'être préoccupé par la moralité publique, que la jeunesse irait s'abîmer, faute de gaieté dans les théâtres officiels (p. 354-355).

La préface se double par ailleurs d'un commentaire sur le genre dramatique ; par le rappel d'une scène sérieuse, en l'occurrence celle où Marceline explique l'injustice profonde dont les femmes sont victimes – et qui avait été retranchée par les comédiens sous prétexte qu'elle alourdissait la pièce (p. 366-368) –, ou par une allusion plus légère, sarcastique, au naturel du comportement d'un personnage, par exemple celui de Chérubin :

> Quand mon page aura dix-huit ans, avec le caractère vif et bouillant que je lui ai donné, je serai coupable à mon tour si je le montre sur la scène. Mais à treize ans, qu'inspire-t-il ? Quelque chose de sensible et doux qui n'est amitié ni amour, et qui tient un peu de tous deux (p. 365-366).

Beaumarchais trouve à la fois le moyen de désamorcer la critique et de promouvoir le drame, le genre dont il s'était fait le champion quelques années auparavant avec « *Essai sur le genre dramatique sérieux* », en préface à sa pièce *Eugénie*. Le mélange de

sérieux et de comique inscrit les personnages du *Mariage de Figaro* dans la logique du drame[15]. Pour être humains, plausibles, vraisemblables, ils doivent être tels qu'ils ont été présentés dans la pièce, partagés entre les tendances bonnes et mauvaises.

> Ce qui nous plaît dans la comtesse, c'est de la voir lutter franchement contre un goût naissant qu'elle blâme et des ressentiments légitimes. Les efforts qu'elle fait alors pour ramener son infidèle époux, mettant dans le plus heureux jour les deux sacrifices pénibles de son goût et de sa colère, on n'a nul besoin d'y penser pour applaudir à son triomphe ; elle est un modèle de vertu, l'exemple de son sexe et l'amour du nôtre (p. 363).

La préface est aussi le lieu d'un rappel de certains changements profonds en train de se réaliser dans le domaine de la dramaturgie. D'abord, Beaumarchais souligne la dette des comédiens envers les dramaturges :

> Soit que la difficulté de la rendre excitât leur émulation, soit qu'ils sentissent avec le public que pour lui plaire en comédie il fallait de nouveaux efforts, jamais pièce aussi difficile n'a été jouée avec autant d'ensemble ; et si l'auteur (comme on le dit) est resté au-dessous de lui-même, il n'y a pas un seul acteur dont cet ouvrage n'ait établi, augmenté ou confirmé la réputation (p. 359).

Si les comédiens bénéficient de belles réputations, c'est d'abord et avant tout en raison des rôles qu'on leur donne à jouer, c'est-à-dire grâce à l'auteur. Beaumarchais redit implicitement ce qu'il a accompli dans le champ de la dramaturgie ; par exemple, sous son instigation, a été créée la Société des auteurs dramatiques. Dans la préface du *Mariage de Figaro*, c'est l'auteur de la pièce qui s'affirme, soit, mais c'est aussi (surtout) celui qui, dans le champ de la dramaturgie, a remporté d'importantes victoires et qui entend les mettre en valeur. Victoires personnelles, mais aussi victoires pour les auteurs dans un champ de production culturelle traditionnellement dominé par les comédiens. C'est dans cette logique que Beaumarchais fait des recommandations didascaliques aux comédiens à la fin de la préface. Il énonce ses préférences dans le passage sur les caractères et les costumes ; passage, il est bon de le rappeler, qui faisait partie de la préface de la première publication. Ayant aimé la première interprétation du rôle du comte, il en fait désormais le modèle pour les prochaines. Il précise qu'il faut que la comédienne soit coiffée d'un chapeau « à la Suzanne », expression en usage depuis sa pièce. Quant aux comédiens qui joueront

15. Sur l'importance du genre dramatique chez Beaumarchais, voir le remarquable ouvrage de Béatrice Didier, 1994.

Figaro, la comtesse et Brid'oison, il leur recommande la modération que les premiers interprètes de ces rôles ont su préserver. Manifestement, l'instance auctoriale est en train de prendre le dessus au théâtre ; l'hégémonie des comédiens tire à sa fin.

Par ailleurs, en traitant de plusieurs éléments dans sa préface, Beaumarchais encourage implicitement les gens de théâtre à une certaine liberté d'action. Le champ de la dramaturgie s'ouvre, sous sa plume, à toutes les formes d'innovation ; les conditions étant propices aux changements, le théâtre n'attend que ceux qui oseront, comme lui, agir. Comme lui, l'auteur dont les déboires avec l'aristocratie et le monde littéraire amusent et charment le public ; comme lui, l'auteur qui ose inventer des mots, qui ose écrire des préfaces très longues, et qui se gausse des conventions.

Reconsidérée à la lumière d'une théorie de la réception, la préface du *Mariage de Figaro* apparaît plus importante, plus menaçante si l'on veut, pour le canon dramaturgique de l'époque, par ses inférences que par ses références directes, à savoir la réfutation des accusations d'immoralité. La voix que l'on entend se définit progressivement, implicitement, émergeant de particularités discursives, par rapport à l'idée que l'on se fait de la langue, du genre, du dramaturge et du champ de la dramaturgie pour une époque précise. « Toute image, nous dit Viala, comme tout objet sémiotique, se définit dans ses rapports d'identité, proximité et différences avec d'autres images » (Molinié et Viala, 1993 : 279).

Au terme de ce décodage prismatique, apparaît l'image d'un écrivain qui s'insère dans le champ de la dramaturgie sous le signe de la nouveauté, de la différence, sans rompre avec les modèles en place. Profitant de l'occasion, qui lui est offerte de s'exprimer, en l'occurrence la préface d'une pièce qui a suscité une vive controverse, un homme de théâtre au parcours inhabituel, qui s'est arrogé une place à laquelle il ne devait normalement pas avoir droit de par ses origines sociales, consolide sa position au sein du champ de la dramaturgie, non pas directement par le biais d'un plaidoyer apologétique, mais de façon allusive par un emploi original de la langue et du genre. Le lecteur est captivé par la personnalité d'un écrivain audacieux, nullement modeste, capable d'humour, un aventurier en accord avec les nouvelles donnes d'un champ artistique qu'il aide à transformer. Dans cette optique, la préface, par son caractère institutionnel, constitue un lieu stratégique par excellence pour se distinguer et pour investir le champ de la dramaturgie.

La préface du *Mariage de Figaro* constitue un texte-clé pour une appréciation générale des talents et de la sensibilité de Beaumarchais. À l'aide de concepts inspirés de la sociologie de Pierre Bourdieu et d'une sociopoétique de la réception d'Alain Viala, l'auteur étudie ce texte comme l'expression spécifique de la position du dramaturge dans le champ littéraire. L'analyse du dialogue, des lois du genre préfaciel, des structures du champ littéraire et de l'image sociale de l'écrivain lui-même expose les rapports du texte avec les conventions linguistiques. Dès lors, au-delà des thèmes et des sujets qui y sont abordés, la préface traduit un effort de consolidation de position dans le champ de la dramaturgie.

The preface to Beaumarchais' *Marriage of Figaro* constitutes a key text for the general understanding of the author's talents and sensibilities. Using concepts inspired by Pierre Bourdieu's social theories and by Alain Viala's work on the social poetics of reception theory, the author approaches this text as an expression of the specific position occupied by the dramatist in literature. Through an analysis of dialogue, the characteristics of the preface as a genre, the structures of the literary field and the social image of the author himself, the rapport between linguistic conventions and the text are revealed. Beyond the themes and subjects treated in the preface itself, this type of text exposes the effort to consolidate social hierarchies within the world of dramatic literature.

*Maurice Arpin est professeur-associé au Département de langues vivantes de l'université ST. Francis Xavier à Antigonish en Nouvelle-Écosse. Son champ principal de recherche est la sociocritique, plus précisément l'application pratique des théories du champ littéraire de Pierre Bourdieu. Dans cette perspective, il travaille à la réception des œuvres de Paul Nizan, Raymond Radiguet, Gabrielle Roy, l'abbé Prévost et Beaumarchais. Il est rédacteur en chef de la revue ADEN. Paul Nizan et les années trente.*

## Bibliographie

BEAUMARCHAIS (1988), *Œuvres*, Paris, Gallimard, (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade »).

BOURDIEU, Pierre (1984), « Le champ littéraire. Préalables critiques à une économie des biens symboliques », *Lendemains*, n° 36.

CONESA, Gabriel (1985), *La Trilogie de Beaumarchais*, Paris, Presses universitaires de France, (Coll. « Littératures modernes »).

DIDIER, Béatrice (1994), *Beaumarchais ou la passion du drame*, Paris, Presses universitaires de France.

FRANCE, Peter (1972), *Rhetoric and Truth in France : Descartes to Diderot*, Oford, Clarendon Press.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, (Coll. « Poétique »).

GIRAUD, Violaine (1999), *Beaumarchais, l'aventure d'une écriture*, Paris, Champion.

GRENDEL, Frédéric (1977), *Beaumarchais. The Man who was Figaro.* Translated from the French by Roger Greaves, New York, T. Y. Crowell Co.

HEYLLI, G. d' et F. de MARESCOT (dir.) (1967), *Théâtre complet de Beaumarchais*, t. 3. Réimpression des éditions princeps avec les variantes des manuscrits originaux, Genève, Slatkine Reprints.

*Lettres choisies de Voltaire*, avec une présentation, des notes et un index par Raymond Naves (1955), Paris, Éditions Garnier.

LEVER, Maurice (2003), *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*, Tome II *Le citoyen d'Amérique 1775-1784*, Paris, Fayard.

MOLINIÉ, Georges et Alain VIALA (1993), *Approches de la réception*, Paris, Presses universitaires de France.

POMEAU, René (1987), *Beaumarchais ou la bizarre destinée*, Paris, Presses universitaires de France.

PROSCHWITZ, Gunnar von (1956), *Introduction à l'étude du vocabulaire de Beaumarchais*, Stockholm, Almquist and Wiksell.

VOLTAIRE (1966), *Romans et contes*, Paris, Garnier-Flammarion.

**Rachel Sauvé**
Université du Nouveau-Brunswick à Frédéricton

# Stratégies de légitimation et dramaturgie au féminin au XIX^e siècle

*À part les infortunes qui peuvent naître d'un caprice du public, l'auteur dramatique a sans cesse à redouter une foule de mésaventures qui ressortent du théâtre même. [...] Si l'on veut être joué souvent, on a besoin de se procurer de puissants appuis, d'adresser des demandes fréquentes, ce qui ne peut se faire si l'on ne s'établit pas en quelque sorte dans les coulisses, où les hommes seuls peuvent se montrer fréquemment sans inconvenance. Je ne conseillerai donc jamais à une femme d'écrire pour le théâtre.*
Alexandrine de BAWR, *Souvenirs*

Ce passage, de la main d'une dramaturge prolifique ayant connu un succès certain au XIX^e siècle, illustre l'isolement des femmes dans une sphère éminemment publique, mais dont l'accès, pour elles, était régi à la fois par la bienséance et par les conventions d'une sous-culture et où les tractations se faisaient dans les salons privés des restaurants avoisinant les théâtres. Les spectatrices n'étaient pas encore admises au parterre, les actrices étaient exclues des comités de lecture et, en 1824, tombe l'interdiction faite aux femmes de gérer des théâtres (Finch, 2000 : 62-63). Par ailleurs, la collaboration auctoriale est une pratique fort courante, que décrit Delphine de Girardin dans une des *Chroniques parisiennes* qu'elle signait du pseudonyme de Vicomte de Launay :

> Tous les Molières de petits théâtres, travailleurs obstinés, à la moustache noire, à la voix forte, aux bras nerveux, aux regards enflammés, nourris de mets succulents, abreuvés de vins capiteux, [...] s'unissent par demi-douzaine et s'enferment avec importance pour écrire ensemble un petit vaudeville qui est sifflé (Girardin, [1839] 1986 : 198).

Frederick Hemmings a observé, dans son étude sur l'industrie du théâtre au XIX^e^ siècle, que les pièces écrites en collaboration sont vouées à l'oubli (Hemmings, 1993 : 247-248), ce que renforcent les conclusions de notre étude des préfaces aux œuvres des femmes au XIX^e^ siècle, à savoir que le statut d'auteur est étroitement lié à la survie des œuvres littéraires (Sauvé, 2000), et que la constitution de ce statut requiert que l'auteur participe aux débats politiques et esthétiques. L'académisme, s'il assure provisoirement la renommée, mène une multitude d'auteurs à succès aux oubliettes. C'est le cas de Virginie Ancelot, qui représentera, aux fins de la présente étude, l'académisme de la Monarchie de Juillet (1830-1848). Le discours préfaciel, tant allographe qu'autographe, représente, au sein de l'espace discursif que constitue la critique dans le champ de la littérature, un lieu d'échanges générateur « d'autorité » pour le préfacier, l'un des hauts lieux de ces débats. En outre, il semble que la pratique de plusieurs genres littéraires soit liée au statut d'auteur, mais curieusement, le succès au théâtre, s'il couronne les auteurs déjà reconnus, ne suffit pas à lui seul à assurer une gloire durable. Aucun « dramaturge » du XIX^e^ siècle n'a été « canonisé ».

Les femmes qui ont signé seules des œuvres pour le théâtre ont surtout produit des pièces d'un acte et se sont cantonnées dans les genres légers, tels que le vaudeville, la comédie et le mélodrame. Les conditions dans lesquelles la représentation d'une pièce devait se préparer et se dérouler (lecture devant les comités de sélection, discussions avec les acteurs et le metteur en scène, sifflements et huées des spectateurs) rendaient la chose éprouvante pour tous, mais plus encore pour les femmes. Environ deux cents d'entre elles ont néanmoins écrit environ sept cents pièces, rarement en vue d'une éventuelle représentation, mais surtout parce que le genre lui-même se prêtait bien aux développements didactiques incontournables dans les ouvrages d'éducation et de morale, domaine de prédilection des femmes dans la production littéraire du XIX^e^ siècle. Seules quelques dramaturges furent applaudies et prolifiques : ce sont Alexandrine de Bawr, qui se consacra à l'écriture pour gagner sa vie (après avoir abruptement été abandonnée par son mari, le politicien Saint-Simon). N'ayant écrit, à l'exception de ses *Souvenirs* cités plus haut, que des pièces, elle est complètement oubliée même si ses œuvres ont fait les beaux jours de l'Empire ; Delphine de Girardin, qui triompha avec ses tragédies (*Cléopâtre*, *Judith*), dut malgré tout affronter la censure ; et enfin, Marie d'Agoult obtint un

succès d'estime avec ses portraits de *Jeanne d'Arc* et de *Marie Stuart*. En somme, seules Virginie Ancelot et George Sand ont fait œuvre en rassemblant leurs écrits dramaturgiques[1].

Ancelot fut la plus prolifique, se consacrant à décrire la situation des femmes, alors que Sand influença l'évolution du théâtre « réaliste » en intégrant des éléments nouveaux sur scène, compte tenu du fait que les auteurs étaient désignés d'office comme metteurs en scène[2]. Ce qui réunit ces deux auteures, autrement très opposées tient à ce qu'elles ont publié leur théâtre complet. L'acte de recueillir des œuvres jusque-là éparses s'accompagne, dans les deux cas, des marques d'autorité que constitue le paratexte, plus particulièrement dans les préfaces et les dédicaces et, en ce qui concerne Ancelot, dans les illustrations. Alors que la préface tend de plus en plus, à partir des années 1830, à être confiée à quelqu'un d'autre que l'auteur, et puisqu'elle est rarement utilisée pour des pièces de théâtre (le cas de la *Préface* de Cromwell étant tout aussi exceptionnel que célèbre), la préface ou le geste préfaciel est d'autant plus signifiant. Chacune à sa manière, ces deux auteures jouent du paratexte pour asseoir leur statut auctorial. Les stratégies de Virginie Ancelot servent plusieurs objectifs : réappropriation de ses œuvres, transformation de ses œuvres en objet de lecture, représentation de la destinée féminine. Sand, à l'opposé, forte de la *persona* qu'elle entretient soigneusement à compter des années 1830, laisse se révéler, dans ses préfaces pour le théâtre, son souci d'atteindre une renommée de dramaturge.

Virginie Ancelot (1792-1875), dont l'ouvrage *Salons de Paris. Foyers éteints* est demeuré un document précieux sur son époque, même si l'auteure est complètement oubliée, fut une salonnière dont l'influence survécut aux bouleversements politiques, avec son apogée pendant la Monarchie de Juillet, et non sans concession à l'académisme. Ses relations furent d'une grande utilité pour son mari, dramaturge, directeur de théâtre et plus tard académicien. C'est lui qui signe leurs collaborations et les premières pièces qu'elle écrit. Son œuvre dramaturgique et romanesque prend pour thème principal, et sous couvert d'intrigues conventionnelles, la condition et surtout le rôle des femmes sur qui repose la perpétuation des structures sociales. Pour elle, comme pour la plupart des intellectuelles du XIX^e^ siècle, l'évolution des sociétés dépend de l'éducation des femmes.

1. Notons que Rachilde, qui a œuvré pour le théâtre, l'a fait, au tournant du XX^e^ siècle, dans un contexte tout à fait renouvelé.

2. Rappelons que Sand a tenu à Nohant, sa résidence du Berri, un théâtre privé où elle a créé des pièces pendant une vingtaine d'années.

C'est en 1848 qu'Ancelot rassemble son théâtre et accompagne ce geste auctorial d'une préface de deux mille mots, qui décrit en détail son projet d'écriture et la pertinence de révéler une vision du monde au féminin. On trouve, dans les quatre tomes, vingt pièces, dont onze en trois actes. Toutes ces pièces, à l'exception d'une, ont été jouées. De plus, elles avaient toutes été publiées antérieurement, avec des dédicaces qui sont reproduites dans le *Théâtre complet*, dont le format *in-8* annonce le sérieux de l'entreprise, du fait que les éditeurs privilégient généralement, pour les œuvres de femmes, des formats plus petits[3]. Face à la page de titre du premier tome, on trouve une illustration, de la main de M^me^ Ancelot, qui représente ses héroïnes entourées de personnages secondaires. Le titre, *Théâtre complet*, dénote la complétude et connote la cohérence, et cela même si toutes les pièces ne s'y trouvent pas, quelques comédies-vaudevilles ayant été écartées. Le nom de M^me^ Ancelot figure en gros caractères, alors que le nom du graveur, M. Porret, est imprimé discrètement. Celui de l'auteur des dessins, encore M^me^ Ancelot, est en caractères gras. Tous ces détails indiquent que, vraisemblablement, l'auteure est intervenue dans la mise en page du paratexte.

L'ordre chronologique a été écarté au profit d'une organisation thématique des pièces. En effet, les dix premiers « ouvrages », pour reprendre le mot que Virginie Ancelot utilise pour désigner ses œuvres, sont précédés d'une illustration représentant un visage, un nom de femme et une légende que l'on doit lire comme l'une des étapes de la destinée féminine : dévouement, déception, anxiété, efforts, luttes, dédommagement, désespoir, résignation, inspiration[4]. La dédicace à sa fille, qui précède l'ensemble, renforce le ton morose de ce programme peu réjouissant : « Comment s'est-il fait que dans ces ouvrages, comme dans plusieurs autres qui retracent encore la destinée des femmes, je n'aie eu, en cherchant la vérité, à peindre que des malheurs, moi qui n'ai mis en scène que des femmes choisies parmi celles qui passent pour *les heureuses* ! » (Ancelot, 1848, t. 1 : 6). Et pourtant toutes les pièces de M^me^ Ancelot, à l'exception d'une seule, *Madame Roland* (qu'elle désigne comme un drame historique puisque, comme on sait, l'héroïne finit sous la guillotine), sont des comédies : « Il n'est ni dans mon goût ni dans les possibilités du théâtre de mon-

3. Citons à cet égard une anecdote de M^me^ Salm-Dyck, moraliste du début du siècle : « Lorsqu'on m'a apporté ces quatre petits volumes *in-18*, avec ce grand mot d'œuvres sur le titre, il m'a paru tout à coup qu'il n'y avait aucune proportion entre ces deux choses, et que ce n'était pas la peine d'avoir travaillé un demi-siècle pour publier ces œuvres dans un si petit format » (citée dans Bied, 1985 : 790).

4. Cette liste comprend neuf vocables, et non pas dix, parce que l'une des illustrations ne porte pas de légende.

trer les douleurs poignantes de la misère et du vice » (p. 6). Dans l'une de ces pièces, une jeune fille renonce à épouser celui qu'elle aime pour sauver l'honneur de son père ; dans une autre (*Clémence*), un père menace de faire annuler le mariage de son fils avec l'héroïne. Quoi qu'il en soit, l'ordre dans lequel sont données les pièces a pour effet d'orienter la lecture, ce qui représente l'une des fonctions cardinales du paratexte (Genette, 1987 : 183). Virginie Ancelot n'échappe pas aux idées reçues, et ses thèmes comme son style auraient pu être taxés de « détaillisme », cette esthétique que l'on associe, depuis l'époque révolutionnaire, aux femmes et à l'académisme. Naomi Schor précise : « On peut voir dans le Sublime une esthétique "masculiniste" destinée à enrayer la montée du "détaillisme" susceptible de précipiter la chute de l'art dans la féminité » (1994 : 39). Ancelot n'en inscrit pas moins son œuvre dans une perspective dialogique :

> Un nombre infini d'ouvrages de théâtre présentent toutes les situations où l'homme peut se trouver, montrent ses passions avec toutes leurs nuances, son caractère avec toutes ses variétés ; mais il me semble qu'il reste beaucoup à dire sur les modifications que l'éducation et la situation de la femme dans la société apportent à son caractère, à ses idées et à ses sentiments (Ancelot, 1848, t. 1 : 12).

C'est ce même dialogue qui se poursuit dans les dédicaces de la plupart de ses pièces, qui, comme le veut la coutume, sont généralement datées du lendemain de la première. Certaines, adressées à des amis personnels, ont une valeur sentimentale, d'autres soulignent la place que son mari et elle-même occupent dans le milieu du théâtre, comme dans le passage suivant, dont la dédicataire est M^me^ Récamier :

> Cet ouvrage a été une espèce d'inauguration du théâtre du Vaudeville, qui vient d'être confié à M. Ancelot. Si la société élégante et les écrivains spirituels nous secondent, nous réussirons, je l'espère, en joignant à la verve comique qui appelle la vive gaieté, la délicatesse aimable et gracieuse qui plaît aux gens austères, et les repose des travaux sérieux (1848, t. 1 : s.p.).

D'autres évoquent l'origine d'un sujet, d'une pièce et attestent certaines influences : « L'idée de la comédie que je viens de donner sous le titre de *Une année à Paris*, m'est venue à la lecture d'un de vos plus charmants ouvrages, et mon Gaston est proche parent de votre Albert » (1848, t. 1 : s.p.). Ou encore : « Que cette nouvelle comédie vous rappelle donc cette soirée où nous causions ensemble à l'écart, [...] et où vous parliez de ces nuances insaisissables par lesquelles l'esprit le plus éclairé peut

passer à son insu... »[5] (1848, t. 2 : s.p.). Quoi qu'il en soit du prétexte dont use l'auteure pour faire rejaillir sur elle-même un peu de la gloire de ses dédicataires, pour la plupart dramaturges, la position qu'elle s'octroie n'a rien de servile : « Que cette nouvelle comédie porte avec elle un souvenir d'amitié pour vous, notre plus ancien ami ; pour vous qui avez attaché mon nom au plus charmant de vos ouvrages, à cette *Picciola*, ravissante création, si simple, si poétique et en même temps si originale » (1848, t. 1 : s.p.), écrit-elle à Saintine. Virginie Ancelot propose une œuvre dramaturgique qui fait un emploi judicieux du paratexte, à la fois comme instrument de sa légitimation au sein de l'institution littéraire et pour mettre de l'avant, et de manière cohérente, la problématique du genre. Les illustrations, dédicaces et préfaces n'ont donc plus pour seule fonction de défendre isolément chaque pièce, mais de former un ensemble interdiscursif qui renforce la cohésion des œuvres. On retrouvera chez George Sand la même interdiscursivité dans un réseau de textes préfaciels qui défendent des pièces beaucoup plus hétéroclites et qui, derrière cet ensemble fortement organisé, ne seront plus que des exemplifications.

*

Delphine de Girardin a su résumer la situation de George Sand dans le monde du théâtre en 1839 :

> En vain cette femme voudrait traiter ces hommes-là comme des frères, en vain elle s'abaisserait jusqu'à fumer leurs cigares, jusqu'à boire du punch dans leurs verres, ces hommes forts ne pardonneront jamais à cette faible femme sa supériorité et son génie, parce que cette supériorité et ce génie sont la satire de leur impuissance et de leur misère (Girardin, [1839] 1986 : 198).

Curieusement, ce texte parut avant même que soit montée une pièce de Sand, alors qu'elle en avait déjà publié quelques-unes, indice que les textes dramatiques ne doivent pas nécessairement devenir objets de représentation pour que leur auteur soit reconnu comme dramaturge. En fait, on a longtemps cru que le théâtre de Sand se voulait une série de « spectacles dans un fauteuil ». La publication progressive de sa correspondance a révélé, toutefois, qu'elle ne reculait devant aucune démarche, en dépit des obstacles parfois insurmontables et inhérents, souvent, à la construction même de ses pièces[6], pour les faire jouer, afin d'en tirer le pécule alléchant que

5. Ces deux dédicaces sont adressées respectivement à Horace de Viel-Castel et Henri de La Tour-du-Pin, deux dramaturges.

6. Frank Paul Bowman écrit, à propos des premières pièces, que leurs exigences se réaliseraient plus aisément au cinéma qu'au théâtre. Les pièces que Sand a écrites dans les années 1830 n'ont jamais été jouées et ne sont pas incluses dans le *Théâtre complet*.

pouvait rapporter un succès au théâtre, mais aussi pour justifier « ses essai[s] dramatique[s] en tant que production littéraire » (Sand, 1840 : 7), bien qu'elle affirme du même souffle, dans la préface pour l'une de ses premières pièces, *Cosima*, qu'elle « n'a pas voulu *prouver* que le *romancier* pouvait cumuler et joindre à son titre celui de *dramaturge* » (p. 6). Il est vrai que ses premiers textes dramaturgiques ne se distinguent du roman dialogué que par l'absence de narrateur et la présence de didascalies (Bertrand-Jennings, 1998 : 169). Pour Sand, comme pour les Romantiques en général, le théâtre est un lieu d'engagement :

> Romantic authors wrote to persuade, and the theater offers propaganda possibilities greater, or at least more immediate, than those of any other genre. Also, the Romantics felt that the forces which create society are multiple and complex, and the representation of this multiple complexity could best be accomplished in the dramatic form[7] (Bowman, 1965 : 122).

C'est dans le discours préfaciel, qu'elle prend soin de rééditer chaque fois avec ses œuvres (comme Ancelot, ce qui est assez inusité dans les rééditions publiées du vivant de l'auteur [Genette, 1987 : 164]), que le parti pris esthétique de Sand, qui concilie engagement et idéalisme, d'une part, et son identité auctoriale, d'autre part, se développe avec le plus de persistance et d'éclat. En cela, elle s'oppose à Virginie Ancelot comme s'opposent « idéalisme » et « détaillisme » (Schor, 1993 : 4).

Sand a écrit vingt et une pièces, dont treize ont été jouées au cours des années 1850, c'est-à-dire pendant la II[e] République, puis sous le régime répressif du Second Empire[8]. En général, les adaptations de ses romans (*François le Champi*, *Mauprat*, *Le marquis de Villemer*) ont bien passé la rampe, tout comme ce qu'elle désigne ses « bergeries » (*Claudie*, *Le pressoir*, *Le pavé*). Les autres ne lui ont souvent procuré, à toutes les étapes de la création, que des déceptions, même si elle avait trouvé en Théophile Gautier, qui a fait une longue carrière de critique dramatique, un allié de taille. Il jugeait que l'adaptation de romans au théâtre est presque toujours un échec, mais « appréci[ait] particulièrement celles qui n'ont pas été écrites expressément pour la scène » (Laubriet, 1994 : 1126), dont « l'allure trop paresseuse » (Gautier,

7. « Les Romantiques écrivaient pour convaincre et le théâtre offre davantage de possibilités de propagande, ou tout au moins plus immédiates, que tout autre genre. De plus, les Romantiques croyaient que les forces à l'œuvre dans la société sont multiples et complexes, et que la représentation de cette complexité se réalisait le mieux dans la forme dramatique ». [Traduction libre.]

8. Sand a aussi écrit une centaine de textes pour son théâtre privé de Nohant, dont aucun n'est inclus dans le *Théâtre complet*, comme quoi la distinction public /privé est bien à l'œuvre dans les choix éditoriaux de Sand.

1862 : s.p.) sied mieux à la lecture qu'à la scène. On est frappé par l'intertextualité révélée par les titres et le choix des sujets. Ainsi, la première pièce qu'elle fait jouer après la Révolution de 1848, *Le roi attend*, représente Molière qui voit défiler en rêve une pléiade de dramaturges, d'Eschyle à Beaumarchais. Suivront *Molière*, *Le mariage de Victorine*, qui est la suite d'une pièce de Sedaine (*Le philosophe sans le savoir*), *Les vacances de Pandolphe*, pièce inspirée de la commedia dell'arte, *Maître Favilla*, variation sur une fantaisie d'Hoffmann, *Le don juan de village*, en collaboration avec son fils Maurice, et deux adaptations libres : *Lucie*, tirée d'une pièce de Goethe, et *Comme il vous plaira*, première présentation en français de *As You Like it*. On reconnaît dans cette nomenclature le désir de s'inscrire dans une tradition dramaturgique et la diversité des entreprises de réécriture. C'est au discours préfaciel qu'il impute de concilier ces préoccupations disparates, grâce à l'élaboration d'une poétique dont les états successifs apparaissent dans d'autres espaces discursifs, tels que la correspondance de Sand, les articles et les préfaces aux romans, mais dont l'aspect performatif, et donc interprétatif, s'en distingue en ce qu'il exige de « recontextualiser le mieux possible, soit dans le cadre de la relation duelle pour la lettre soit dans celui d'une relation distanciée avec une entité difficile à délimiter : le public », chaque type d'écrit (Bossis, 1994 : 347). Dans les préfaces à ses romans, elle se représente plus souvent en narrateur / scripteur qu'en auteur / écrivain, ce qui est incompatible avec la dimension tangible et publique du théâtre. C'est donc ici, croyons-nous, qu'elle déploie le plus ouvertement son identité auctoriale.

Dans le *Théâtre*, le rôle dévolu à la préface générale est de narrativiser la carrière théâtrale pour en atténuer les aspérités et la doter, rétrospectivement, de sens :

> Quand nous avons abordé le théâtre, le matérialisme l'avait envahi [...] Le succès très-inattendu d'un ouvrage très-simple (*François le Champi*) ne nous enivra pas, et, depuis, jamais l'ambition de supplanter personne ne nous a jeté dans ces luttes fiévreuses qui font, de la vie des auteurs dramatiques, une vie à part (Sand, 1867 : 1) ; [...] nous sentant poussé par un esprit de réaction contre le laid, le bas et le faux, nous avons suivi la pente qui nous emportait en sens contraire (p. 9).

Cette préface-manifeste tourne au credo puis à la leçon, comme l'illustrent les trois passages suivants :

> Il [le public] prend souvent le cuivre pour l'or et l'argent pour le plomb. Cela est inévitable. S'ensuit-il qu'il faille se faire faux-monnayeur ? [...]
> Quant à ses accès de mauvais prosaïsme et d'engourdissement du cœur, nous ne les guetterons pas pour les encenser, et, quand nous serons aux prises avec ses

> préjugés et ses erreurs, nous le défions bien de nous faire transiger, sût-il nous placer entre les sifflets et les grosses recettes. [...]
> L'école du positif est nombreuse, et, pour quelques-uns qui ont le droit d'en faire sortir de robustes enseignements, parce qu'ils en ont la puissance, beaucoup d'autres ne réussissent qu'à montrer le laid et à blaser le public sur ce triste face à face (p. 4, 5 et 9).

Par ailleurs, on retrouve dans les préfaces de Sand à ses œuvres dramaturgiques la même intertextualité, un « jeu de miroirs », pour reprendre l'expression de René Bourgeois (Bourgeois, 1994 : 890). Ainsi annonce-t-elle déjà, dans sa préface pour *François le Champi*, en 1849, deux de ses pièces à venir : « En lisant *Comme il vous plaira* de Shakspeare [*sic*], et en lisant aussi Sedaine, j'ai ri et pleuré » (Sand, 1849 : 144). Les préfaces constituent en outre le lieu privilégié d'un discours polémique sur le théâtre lui-même, comme dans la préface cinglante aux *Vacances de Pandolphe*, où elle reproche à un Gautier très sévère, cette fois, de ne pas apprécier la commedia dell'arte : « Toute chose demande une certaine étude, et je n'ai trouvé, dans aucune des critiques qui m'ont été faites, la seule chose qui pût m'intéresser et m'instruire, une appréciation juste du fonds où j'ai puisé » (Sand, 1852 : 90). De même, à l'occasion de la publication de son adaptation de Shakespeare, elle s'en prend aux règles et, comme toujours, aux artifices imposés par le théâtre :

> Aujourd'hui, les faiseurs habiles risquent de tomber dans l'excès de leur manière, qui serait d'habituer le public à un adroit échafaudage de situations trop pressées, sans ces points d'arrêt nécessaires à la réflexion, sans ces sacrifices de son impatience qu'il serait bon de lui demander quelquefois, pour l'amener à juger les caractères et à se pénétrer de la cause et du but de leur action dans la pièce (Sand, 1856 : 113).

Ayant tenté avec persistance de concilier, dans ses « essais dramatiques », l'action et la réflexion, elle rend compte de sa démarche dans une dédicace à Alexandre Dumas père qui précède son *Molière* : « L'action dramatique exclut-elle l'analyse des sentiments et des passions, et réciproquement ? [...] À ces mouvants tableaux, à ces enchaînements de péripéties, je préfère celle de vos œuvres où l'esprit est satisfait par la réflexion autant que par l'imprévu » (Sand, 1851a : 95-96). C'est pourquoi, et elle s'en explique dans la préface qui le précédera, elle tient à publier le texte intégral de la pièce :

> La pièce complète que je publie ici est le premier jet de ma pensée sur la vie intérieure de Molière ; c'était long, trop long de beaucoup pour le théâtre, et on a dû retrancher une partie considérable. Il est résulté de ces retranchements faits un peu tard, à cause de mon éloignement, que la pièce, sans acquérir le

> mouvement qui lui manquait, a perdu, selon moi, quelques qualités essentielles de l'analyse (Sand, 1851b : 109).

Tous les passages cités témoignent de la cohérence du discours sandien sur le théâtre. On aura peut-être noté l'absence de la question féministe dans les propos de Sand. S'il est possible d'aligner, dans une perspective contemporaine, le brouillage des genres romanesque et dramatique sur le brouillage des genres sexuels (Bertrand-Jennings, 1998 : 169),

> [...] il n'est pas certain, explique C. Planté, qu'elle ait été reçue et lue par ses contemporains en ces termes. En effet, l'exploration des critiques, même les plus hostiles, la fait apparaître à la fois comme le paradigme de la femme auteur dans ce qu'elle a de plus scandaleux et monstrueux, et comme suffisamment singulière pour être située au-delà par ceux-là même qui vitupèrent les femmes auteurs (Planté, 1995 : 37).

Contrairement à ce qu'affirmait jadis Françoise Van Rossum-Guyon à propos des préfaces sandiennes, à savoir qu'il faut « éviter d'attribuer à un "auteur", nommé George Sand, des opinions diverses sinon contradictoires, parce qu'exprimées à des dates, dans des circonstances et dans des lieux différents, et, par conséquent, référables [*sic*] à des instances énonciatrices différentes selon les cas » (Van Rossum Guyon, 1983 : 71-72), les préfaces au théâtre sont attribuables à un personnage public nommé George Sand, dont la désignée assume sereinement les ambiguïtés :

> Vous me demandez si, en annonçant au public de la première représentation le nom de l'auteur, on doit toujours m'appeler *George Sand*. Oui, sans doute, puisque c'est un pseudonyme devant lequel le public, qui n'est pas forcé de savoir qu'on pourrait dire *madame*, pourrait, cependant, me contester le droit de faire dire *monsieur* » (Sand, 1853 : 267).

En écrivant pour la scène, l'auteur se projette dans la sphère publique et ajoute à son image l'étoffe du dramaturge. En substituant, par le collectage de pièces disséminées au fil des années dans l'espace public, la durabilité de l'œuvre écrite à la précarité de l'événement théâtral, et en s'ingérant, par le biais du paratexte, dans le rapport du lecteur au texte, Ancelot et Sand transgressent l'un des leitmotive dominants de la critique au XIX^e^ siècle, selon lequel leurs écrits seraient le résultat de réflexions spontanées, éparses, légères, livrées sans ambition, avec réticence, à la « publicité » (Sauvé, 2000 : 134). Lorsque Virginie Ancelot « entre » en littérature en 1836, elle récuse ce leitmotiv : « Nul n'a besoin de s'excuser d'avoir écrit, ce n'est pas plus extraordinaire que de parler [...] personne, non plus, n'a l'idée main-

tenant de détourner les femmes d'exercer leur intelligence, et de cultiver leurs talents pour les arts » (Ancelot, 1848, t. 1 : 3). Quant à Sand, son discours préfaciel, particulièrement celui qui se rapporte à son œuvre dramaturgique, constitue l'un des laboratoires de sa *persona*, dont la constitution est son coup de maître. Pseudonymat, adoption du masculin pour s'autodésigner, mise en discours de dialogues supposés entre « écrivains », par tous ces procédés Sand tente d'échapper au sort inéluctable des femmes auteurs, celui de n'être nommée, comparée, appréciée que par rapport à d'autres femmes, de voir ses œuvres évaluées en fonction de critères exclusifs au corpus des œuvres de femmes, et de subir, en définitive, le sort de Virginie Ancelot.

Dans le XIX[e] siècle français, les femmes ont peu accès à la sphère éminemment publique du théâtre et leurs écrits dramaturgiques sont disséminés dans des éditions de circonstance. Virginie Ancelot et George Sand transgressent cet interdit en rassemblant leur théâtre et en usant du paratexte pour amplifier la portée de cet acte qui assoit fermement leur identité auctoriale. Cet article illustre comment divers éléments paratextuels tels que les préfaces, les dédicaces et les illustrations renforcent la cohérence apparente de l'œuvre d'Ancelot, tandis que le discours préfaciel sandien est le lieu d'un engagement, non pas d'auteur, mais d'écrivain.

In 19th Century France, women have little access to the very public domain of the theater, and their dramatic writings are disseminated in circumstancial publications. Virginie Ancelot and George Sand transgress this prohibition by publishing their drama and by using the paratext to amplify the impact of this auctorial act. This article shows how various paratextual elements such as prefaces, dedications and illustrations enhance the apparent coherence of Ancelot's Works, while staging the engagement of Sand, not as a writer, but as an author.

*Rachel Sauvé est professeure agrégée à l'Université du Nouveau-Brunswick. Elle a publié un ouvrage sur les préfaces aux œuvres des femmes au XIX[e] siècle et plusieurs articles sur le paratexte, l'écriture autobiographique et l'enseignement de la littérature française au Canada anglais. Ses travaux s'inspirent des théories féministes et de l'énonciation.*

## Bibliographie

ANCELOT, Virginie (1848), *Théâtre complet*, Paris, Beck, 2 tomes.

BAWR, Alexandrine de (1853), *Mes Souvenirs*, Paris, Passard.

BERTRAND-JENNINGS, Chantal (1998), « Déconstruction du genre et intertexte de l'androgyne : Gabriel », dans David A. POWELL (dir.), *Le Siècle de George Sand*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, p. 165-177.

BIED, Robert (1985), « Le Monde des auteurs », dans Roger CHARTIER (dir.), *Histoire de l'édition française, tome 2*, Paris, Promodis, 1985, p. 775-800.

BOSSIS, Mireille (1994), « George Sand et la manipulation épistolaire », dans *George Sand et son temps I*, Genève, Slatkine, p. 347-359.

BOURGEOIS, René (1994), « L'art de la préface chez George Sand : un jeu de reflets », dans *George Sand et son temps II*, Genève, Slatkine, p. 887-893.

BOWMAN, Frank Paul (1965), « Notes Towards the Definition of the Romantic Theater », *L'Esprit créateur*, vol. 5, n° 3 (automne), p. 121-130.

FINCH, Alison (2000), *Women's Writing in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press.

GAUTIER, Théophile (1862), « Le Pavé de George Sand », dans *Le Moniteur Universel*, 24 mars, s.p.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

GIRARDIN, Delphine de ([1839] 1986), « Contre les idées reçues », dans *Chroniques parisiennes*, Paris, Éditions des femmes.

HEMMINGS, Frederick (1993), *The Theatre Industry in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Cambridge University Press.

LAUBRIET, Pierre (1994), « George Sand au théâtre jugée par Théophile Gautier », dans *George Sand et son temps III*, Genève, Slatkine, p. 1117-1145.

PLANTÉ, Christine (1995), « 'Elle n'eut d'ailleurs rien de la femme auteur' », dans Suzan VAN DIJK (dir.), *George Sand lue à l'étranger, Recherches nouvelles 3*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, p. 36-48.

SAND, George (1840), « Préface », dans *Cosima, ou la haine dans l'amour*, Bruxelles, J.-A. Lelong, p. 5-8.

SAND, George (1849), « À M. Bocage, directeur du théâtre de l'odéon », dans *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, p. 143-147.

SAND, George ([1851a] 1998), « À Alexandre Dumas », dans *Théâtre*, tome 3, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, p. 95-98.

SAND, George ([1851b] 1998), « Préface », dans *Théâtre*, tome 3, Paris, Indigo & Côté-femmes éditions, p. 99-109.

SAND, George ([1852] 1867), « Préface des Vacances de Pandolphe », dans *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, deuxième série, p. 85-91.

SAND, George ([1853] 1867), « À M. Lemoine-Montigny, directeur du Gymnase », dans *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, deuxième série, p. 265-267.

SAND, George ([1856] 1867), « À M. Régnier de la Comédie-Française », dans *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, quatrième série, p. 111-123.

SAND, George (1867), « Préface », dans *Théâtre complet*, Paris, Michel Lévy, p. 1-10.

SAUVÉ, Rachel (2000), *De l'éloge à l'exclusion. Les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.

SCHOR, Naomi (1993), *George Sand and Idealism*, New York, Columbia University Press.

SCHOR, Naomi (1994), *Lectures du détail*, Paris, Nathan.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (1983), « À Propos d'Indiana : la préface de 1832, Problèmes du métadiscours », dans Simone VIERNE (dir.), *George Sand*, Paris, CDU / SEDES, p. 71-83.

**Shawn Huffman**
Université du Québec à Montréal

# Dans les coulisses de la fiction : le dramaturge préfacier dans le théâtre québécois contemporain

*Masqué d'une cagoule et vêtu de noir, le joueur de bunraku faisant agir ses marionnettes, ne cesse d'être visible au public qui oublie son implacable ingérence comme on oublie celle de toute fatalité.*
Gabrielle WITTKOP, *Sérénissime assassinat*

*Le Bunraku, lui, (c'est sa définition) sépare l'acte du geste : il montre le geste, il laisse voir l'acte, il expose à la fois l'art et le travail, réserve à chacun d'eux son écriture.*
Roland BARTHES, *L'Empire des signes*

Le préfacier d'une pièce de théâtre, comme tout préfacier d'ailleurs, expose l'art et le travail de l'écrivain. Il s'impose, voire s'ingère dans l'espace où les signes se jouent. Il se tient à l'ombre du texte et il y articule un corps de fiction le temps de l'introduire, de l'animer pour le public. Puis, il se retire et laisse le texte agir à sa guise, comme le célèbre pantin de Collodi. Ce retrait ne signifie pas pour autant sa disparition. Le préfacier et la préface ne

cessent de pointer le texte et, par là même, de souligner le rapport privilégié qu'ils entretiennent avec lui, ce qui oblige à interroger la nature du rapport entre le texte et la préface au théâtre. Plus spécifiquement, quelles sont les figures en marge de la dramaturgie contemporaine québécoise, quels sont leurs gestes, quels actes montrent-elles dans l'exposition qu'elles font des pièces qu'elles y présentent ?

L'étude de la préface théâtrale, que ce soit au Québec ou ailleurs, n'en est qu'à ses débuts. Hormis quelques observations portant sur des exemples précis, rares sont les études traitant de la question dans une perspective critique. Encore plus exceptionnelles sont celles menées dans le cadre d'une dramaturgie nationale. Cette absence de repères impose certaines limites à l'étude que j'entreprends ici. Ainsi, au lieu d'aborder la préface dans une vaste optique historique qui permettrait de brosser un portrait diachronique de sa pratique au Québec en termes de fréquence, de longueur, de maison d'édition et de signataires, je privilégierai une approche me permettant de répertorier et d'étudier ses composantes et ses fonctions. Ce type d'échantillonnage pose les balises d'une étude historique éventuelle dans laquelle on pourra identifier et comparer des changements, voire des périodes qui marquent l'évolution de la préface dans notre dramaturgie.

Une période qui émerge de l'histoire récente du théâtre québécois est celle que l'on nomme « la nouvelle dramaturgie ». Parfois contesté, cette expression désigne l'apparition au terme des années 1970 d'un théâtre davantage axé sur le texte et porté sur l'individu. Trois dramaturges identifiés à cette période se démarquent du groupe tant par la continuité dans laquelle leur production s'inscrit que par sa qualité : il s'agit de Michel Marc Bouchard, de Normand Chaurette et de René-Daniel Dubois. Outre la tendance de la critique à regrouper ces auteurs en un bloc homogène, d'autres facteurs influencent le choix de ce corpus. Certains préfaciers, Yves Dubé en l'occurrence, rédigent des préfaces aussi bien pour les pièces de Bouchard que pour celles de Dubois, resserrant ainsi le réseau paratextuel. De plus, les trois dramaturges à l'étude pratiquent eux aussi la textualité liminaire. Dubois et Chaurette se préfacent l'un l'autre, et Bouchard s'est autopréfacé à plusieurs reprises. Deux types de discours préfaciels authentiques[1] émergent donc de ce corpus : l'allographe[2] pour Dubois et Chaurette, et l'auctorial pour Bouchard, chacun développant un système paratextuel particulier. Pour revenir à l'image du maître de

1. Dans la typologie développée par Genette, le préfacier authentique se distingue du préfacier apocryphe, c'est-à-dire de celui dont on ne peut établir l'existence réelle avec certitude, et du préfacier fictif (1987 : 182).

2. C'est-à-dire que le préfacier et l'auteur du texte sont deux personnes différentes (Genette : 1987 : 182).

bunraku, cette double fonction d'auteur et de préfacier crée un rapport paratextuel où la séparation du geste et de l'acte, pour employer l'expression de Barthes, s'inscrit sous le signe d'une tension esthétique et donne ainsi à réfléchir sur « l'écriture » réservée à chacun de ces termes.

## La préface au théâtre

Quels liens la préface théâtrale entretient-elle avec la pièce qu'elle est censée présenter ? Nous savons que sa réalisation proprement scénique, quoique possible en théorie, est extrêmement rare[3]. Cela ne veut pas dire pour autant que la pratique du paratexte est étrangère à la scène : pensons, entre autres, au programme ou aux affiches. Toutefois, si la préface possède un équivalent scénique, elle existe plutôt au sens de la métaphore du « vestibule » employée par Genette pour décrire la préface comme entrée au récit. Pris au sens concret, ce terme jette un nouvel éclairage sur les recensions souvent affichées dans le hall d'entrée et qu'on lit en attendant l'ouverture des portes. Leur emplacement a pour effet de repositionner l'épitexte[4] au sein de l'espace de la fiction et de créer l'effet d'un péritexte[5]. Ce prolongement de sens reste toutefois problématique ; d'une part, son statut de péritexte est foncièrement instable – la « préface » peut s'allonger ou subir une censure pendant les semaines où la pièce tient l'affiche – et, d'autre part, même s'il est matériellement présent dans l'espace de la représentation, il existe aussi en dehors de cette relation spatiale. L'éventuelle publication de la pièce[6], parfois accompagnée d'une préface proprement dite, renforce le rôle épitextuel joué par l'article de presse. La mobilité des frontières illocutionnaires[7] engendrées par la double nature du théâtre impose donc une première définition au terme « préface ». J'adopterai, avec quelques réserves, celle proposée par Genette :

3. J'ignore s'il existe un cas au Québec où la préface au texte théâtral a été intégrée à la mise en scène. Genette répertorie une mise en scène du *Cid* par Francis Huster dans laquelle un acteur monte sur scène pour y lire la préface de Corneille (1987 : 168, note 1). Toujours dans la tradition française, Issacharoff signale aussi la lecture par Jarry de sa préface lors de la soirée d'ouverture de sa pièce *Ubu roi* au Théâtre de l'œuvre (1987 : 81).

4. Genette appelle « épitexte » l'ensemble des « messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique » (1987 : 11).

5. Toujours selon Genette, le « péritexte » correspond au texte « que l'on peut situer par rapport [au] texte lui-même » (1987 : 11).

6. La presque totalité des pièces faisant l'objet de la présente étude ont connu une mise en scène ou une mise en lecture avant de paraître sous forme de texte dramaturgique.

7. Comme le fait remarquer Rigolot, le discours préfaciel, comme tout l'appareil paratextuel, comporte un aspect performatif (1987 : 11).

> Je nommerai [...] *préface* [...] toute espèce de texte liminaire (préliminaire ou postliminaire), auctorial ou allographe, consistant en un discours produit à propos du texte qui suit ou qui précède (1987 : 164).

Cette définition, relativement large, doit être adaptée au genre théâtral, surtout par rapport à cet autre genre théâtral préliminaire, à savoir le prologue. Forestier retrace l'évolution de cette forme qui au départ, chez certains auteurs de l'Antiquité[8], avait pour rôle de « présenter le spectacle, [d']expliquer les intentions de l'auteur, et [...de] réclamer le silence » (1996 : 34). Cette fonction essentiellement « préfacielle » se transforme au contact du théâtre médiéval, plus exactement du mystère, s'assimilant progressivement à l'espace de la fiction où elle sert à exposer le sujet de la pièce (Forestier, 1996 : 35). Dans le théâtre moderne, le prologue se fait de plus en plus rare, mais il peut remplir une fonction comparable à celle qu'il tenait dans le théâtre antique. Chacun des auteurs retenus dans le cadre de cette étude utilise cette forme liminaire dans au moins une pièce. Dans *Ne blâmez jamais les Bédouins*, René-Daniel Dubois, le conte livré par le personnage du Narrateur a des allures de prologue. Ce conte expose indirectement la pièce qui le suit. Michel Marc Bouchard, quant à lui, emploie le prologue de façon explicite dans deux pièces : *Les feluettes* et *Le voyage du couronnement*. Dans un cas comme dans l'autre, son utilisation renvoie au sujet de la pièce. De ce groupe, Normand Chaurette est celui qui a le plus souvent recours au prologue ou à ses variantes. Quatre pièces en comportent un : *Rêve d'une nuit d'hôpital*, *Fêtes d'automne*, *Provincetown Playhouse* et *Les reines*. Comme les deux autres dramaturges, Chaurette se sert du Prologue principalement pour exposer l'intrigue de la pièce, mais le plus souvent de façon indirecte et dans un langage très poétique. Il s'agit donc dans les trois cas d'une modalité particulière du prologue assimilé à une exposition, modalité qui, du moins du point de vue paratextuel, m'oblige à l'exclure de la présente étude et à restreindre la définition de la préface pour mieux tenir compte de ses fonctions principales.

La préface joue plusieurs rôles dont le parrainage (Sauvé, 2000 : 31)[9], la présentation de la pièce, l'explication des intentions de l'auteur, la mise en place des conditions de lisibilité de l'œuvre (Duchet, 1975 : 249) et l'annonce de la « vérité »

8. Forestier donne l'exemple de Plaute. Genette en fournit d'autres, dont le remarquable prologue d'Aristophane aux *Guêpes* : Xanthias : « Allons ! c'est le moment d'expliquer le sujet aux spectateurs, / mais je vais d'abord leur dire ces quelques mots en guise de préambule » (1997 : 273).

9. Cette fonction est identifiée à la préface allographe. Dans son essai, Sauvé montre avec pertinence l'importance de ce rôle dans la construction identitaire et sociosexuelle des femmes auteurs du XIX^e^ siècle.

ou de l'authenticité littéraire du texte (Mitterand, 1980 : 24-25). En plus de ces fonctions, le discours préfaciel présente certaines caractéristiques, du moins dans le contexte romanesque du XIX^e siècle. Derrida, le premier, dénonce le caractère illusoire de l'entreprise préfacielle en remettant en question ses capacités de récapitulation ou d'anticipation vis-à-vis de l'œuvre littéraire (1972 : 13-21). La vision offerte par la préface est donc nécessairement incomplète et fragmentaire, même s'il existe un désir d'exhaustivité de la part du préfacier. Le texte liminaire de Monic Robillard à la pièce *La société de Métis* de Chaurette exemplifie cette tension entre le désir de présenter un « vouloir-dire » complet – son texte est long de vingt-deux pages – et la résistance – ce que Derrida appelle la *restance* – de la littérature. Mitterand, quant à lui, s'appuie sur les notions de personne, de temps et de déictique élaborées par Benveniste dans sa définition maintenant classique du discours et du récit, pour identifier dans la préface tous les signes d'un *discours* (1980 : 21-24). Cela a pour effet de créer, toujours selon Mitterand, « un temps commun au préfacier et à son lecteur » (1980 : 24), remarque qui vaut tant pour la préface « sérieuse » que pour celle qui est fictive ou ludique, comme on le verra avec la préface auctoriale de Michel Marc Bouchard aux *Feluettes*.

C'est sans doute l'idéologie de la préface qui établit une passerelle entre l'instance du discours et sa réception. Comme le font remarquer plusieurs critiques, la préface constitue un « réceptacle idéologique » qui déploie des stratégies discursives ayant pour effet d'orienter la lecture et la réception d'une œuvre[10]. Les préfaces à l'étude ne font pas exception à cette observation, comme en témoigne la curieuse préface, signée Lorraine Hébert, à la « traduction » en français hexagonal des *Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard.

Pour les fins de cette première étude, j'adopterai à titre provisoire les fonctions et les caractéristiques répertoriées dans l'abondante critique sur la préface romanesque en France du XIX^e siècle. Du point de vue chronologique, générique et national, le caractère restreint de ce corpus impose une évaluation continue de sa pertinence pour la dramaturgie québécoise contemporaine. Cette évaluation n'a pas la prétention d'être exhaustive. Mon échantillon et mes observations serviront à dégager quelques éléments d'analyse qui peuvent s'avérer utiles pour l'exploration d'un terrain demeuré trop longtemps en friche. Avant de me pencher sur cet échantillon, regardons le traitement réservé à la préface dans la critique théâtrale.

10. Voir Éric Bordas, qui montre dans son étude comment Balzac se sert d'un appareil préfaciel double qui donne lieu à un effet miroir sur le plan idéologique. Plus précisément, dans son paratexte, Balzac fournit, d'une part, les conditions de lecture de son texte et, d'autre part, il procède à la démonstration idéologique de ces conditions en les mettant en scène (1998 : 369-383).

Dans la tradition du théâtre anglais, la majorité des publications consacrées à la préface prennent la forme d'anthologie ou d'index de textes cueillis dans les éditions successives d'une pièce de théâtre (Wiley, 1940). Bien que la portée critique de ces collections soit limitée – hormis la préface du directeur du volume, il y a souvent peu d'analyse proprement dite – , le geste de rassembler ces textes constitue un choix idéologique significatif. Ainsi, il n'est pas étonnant que ce genre de publication soit dédié aux dramaturges canoniques : Shakespeare (Granville-Barker, 1963) et Shaw (Dean, 1971), pour ne nommer que ces deux-là. En revanche, dans la tradition française, ce travail de répertoire relève plutôt du domaine de l'édition critique. Les préfaces successives sont reprises dans l'ordre chronologique avant chaque pièce et incluent des informations sur le contexte et sur la date de parution initiale, comme par exemple, dans l'édition critique du théâtre de Racine préparé par Maurice Rat (Racine, 1960). Or, la période visée par la présente étude s'avère trop récente pour que ce genre de sédimentation paratextuelle ait eu lieu, observation qui vaut peut-être pour toute la dramaturgie québécoise[11].

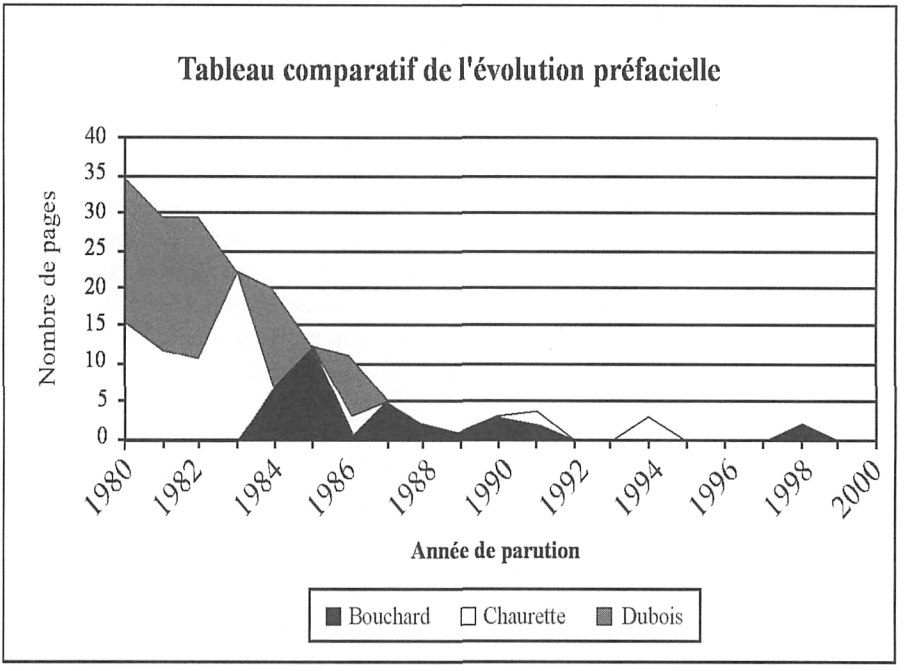
À ma connaissance, il n'existe qu'une seule étude critique portant sur la préface au théâtre. Dans son article, « Prefacing Plays », Michael Issacharoff se donne pour tâche d'en définir la spécificité. S'appuyant sur la théorie des actes du langage, il soutient que la préface est un discours du type « sérieux » qui partage avec les didascalies le statut d'acte « quasi valide » (1987 : 87). Cette « distinction » se révèle cependant problématique à plusieurs égards. Dans un premier temps, elle ne permet pas de différencier la préface au théâtre de la préface romanesque, car les deux peuvent s'inscrire sous ces consignes performatives. De plus, son observation vaut uniquement pour les pièces qui comportent une préface auctoriale sérieuse ; le critique passe sous silence la préface allographe de même que les variantes apocryphes et fictives de la préface auctoriale.

## Description du corpus et remarques générales

Le corpus retenu couvre une période de 20 ans, plus précisément de 1980 à 2000, et comporte 29 pièces de théâtre, soit 10 de Michel Marc Bouchard, 12 de Normand Chaurette et 7 de René-Daniel Dubois. 80 p. 100 des pièces de Bouchard sont préfacées, alors que seulement 50 p. 100 des pièces de Chaurette et 60 p. 100 des pièces de Dubois le sont. Le corpus proprement préfaciel compte donc 18

11. Le roman, en revanche, semble avoir atteint ce seuil critique. Voir Guildo Rousseau, 1970.

textes qui varient en longueur entre une demi-page et 22 pages ; le tableau suivant révèle l'évolution de sa fréquence et de sa longueur pendant la période étudiée :




Comme l'illustre ce tableau, la production préfacielle est plus concentrée dans la première décennie de la période visée. Ce n'est qu'à partir de 1988, avec la parution des *Feluettes*, que Michel Marc Bouchard commence à signer de manière quasi exclusive ses propres préfaces. La majorité des préfaces appartenant à la première période sont donc allographes, ce qui constitue une clef pour la compréhension de l'intensité de sa pratique aux débuts de la carrière de chacun des dramaturges à l'étude car, comme le fait remarquer Sauvé, une des principales fonctions de la préface allographe est le parrainage (2000 : 31).

L'appui d'une tierce personne connue dans les milieux littéraire et théâtral peut relever de la stratégie de mise en marché élaborée par une maison d'édition, comme c'est le cas pour Leméac chez qui sont publiées, les œuvres de nos trois auteurs, à l'exception d'une seule pièce de Dubois. Cette maison d'édition se sert librement de cette forme de publicité ; on lui réserve même une place dans la mise en forme du livre – elle débute toujours à la page sept. Toutefois, on ne saurait réduire le

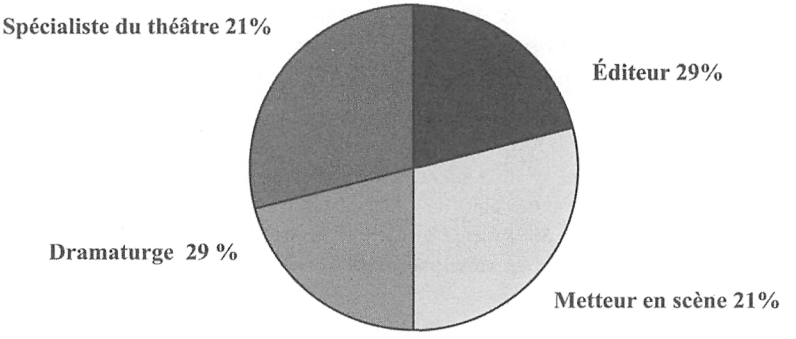
parrainage à la réclame publicitaire, car il a aussi pour rôle de présenter de nouveaux talents. Une stratégie récurrente dans la période étudiée consiste à situer le travail du nouveau dramaturge dans l'un des prolongements de l'histoire littéraire. Jean Cléo Godin limite sa sphère de référence à la littérature québécoise. Évoquant l'épisode historique où l'on observe Émile Nelligan, interné déjà depuis bon nombre d'années, écouter son poème « Le Vaisseau d'or » lu à la radio, Godin le compare à :

> [...] une mise en scène visant à mieux observer le poète : on voulait le regarder écouter, s'écouter, et tenter ainsi d'évaluer sa lucidité, voir si le poète en lui vivait encore. Un peu de la même manière et un demi-siècle plus tard, Normand Chaurette se poste en observateur (1980 : 13).

Yves Dubé, quant à lui, dépasse les frontières nationales et lance Michel Marc Bouchard sur les traces d'Euripide (1984 : 12). Dans les deux exemples cités, il s'agissait de préfaces à une première pièce publiée. Or, « faire parler l'histoire » pour présenter un nouveau talent contraste avec la relation quasi paternaliste entre une figure d'autorité et son protégé que relève Sauvé dans les préfaces du XIX^e^ siècle (2000 : 32). Certes les pratiques préfacielles du XIX^e^ siècle en France ne sauraient nécessairement s'appliquer à la dramaturgie québécoise du XX^e^ siècle, et, de fait, l'échantillon retenu ici se caractérise par un écart beaucoup moins prononcé entre le préfacier – cette figure d'autorité – et son « protégé ». Phénomène qui n'est pas spécifique à la dramaturgie québécoise et qui s'insère dans le contexte de la remise en question de l'autorité de l'auteur, dont Barthes et Foucault ont annoncé la mort. Curieusement, cette mort ne sonne pas le glas de la fonction de parrainage qui subit tout simplement un transfert. Ce qui explique que les préfaciers québécois aient tendance à s'appuyer davantage sur l'autorité de l'histoire littéraire plutôt que sur leur propre statut, préférant le geste qui *intègre* le dramaturge au milieu littéraire ou théâtral au geste qui le *présente*.

Le tableau comparatif ci-dessous indique la profession des préfaciers pour l'ensemble du corpus, exception faite des préfaces auctoriales de Bouchard. Ce graphique jette un éclairage sur les formes de parrainage qui se manifestent au Québec, du moins pour la période visée, et identifie les sphères d'influence qui en émergent.

**Tableau comparatif de la profession des préfaciers**




La catégorie « spécialiste du théâtre » comprend les professions qui ne sont pas directement liées à la production artistique textuelle ou scénique, soit les universitaires et les directeurs de centre d'études dramatiques. Toutes catégories confondues, on accorde une certaine importance à l'aspect textuel du théâtre au détriment de la scène. Cela s'explique sans doute par la nature même de la préface, conçue précisément pour accompagner et présenter un *texte*. Les spécialistes de la scène sont tout de même représentés dans une proportion respectable, ce qui indique un désir de légitimation scénique propre à la préface théâtrale.

La comparaison des préfaces rédigées par les spécialistes et par les éditeurs révèle une approche différente, qui peut expliquer la légère prépondérance de préfaces composées par les éditeurs. Les préfaces attribuables aux spécialistes constituent de véritables études savantes sur l'œuvre qu'elles présentent. Mentionnons, notamment, les préfaces aux œuvres de Chaurette : celle de Jean Cléo Godin aux *Rêves d'une nuit d'hôpital* ou encore celle de Gilles Chagnon à *Provincetown Playhouse*. Non seulement Godin et Chagnon présentent-ils une pièce, mais ils jettent aussi les bases critiques des recherches savantes sur la dramaturgie chaurettienne. Toutefois, la transposition de l'essai savant dans l'espace du paratexte ne se fait pas toujours sans heurt, surtout du point de vue du lecteur « grand public » qui s'attend plutôt à une présentation générale. Il faut noter que, Chaurette est le dramaturge le plus souvent préfacé par des spécialistes du théâtre.

Les préfaces des éditeurs, quant à elles, sont plus impressionnistes. Les flamboyants titres de préface conçus par Yves Dubé, pionnier de l'édition théâtrale au Québec, communiquent son enthousiasme tout en offrant un survol rapide et affectif du contenu de la pièce. Le titre de sa préface à *Being at home with Claude* constitue un exemple éloquent de cette stratégie : « Being at home with René-Daniel Dubois ou Tout ce que le policier ne pouvait pas ou ne devait pas comprendre ou La sainteté à rebrousse-poil d'un jeune prostitué trop pur ou Les clefs d'un émerveillement versus le choc d'une Révélation En tout cas *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois par Yves Dubé ». Rappelons qu'un des buts du parrainage est de convaincre le lecteur qu'il a fait un bon choix. Le panégyrique du titre de Dubé remplit consciemment cette fonction, identifiée par Genette comme le « malaise préfaciel », en plus d'annoncer la charge hautement émotive de la pièce.

Un cas qui semble toutefois déroger à la fonction de parrainage ou de présentation est celui du dramaturge préfacier : Chaurette et Dubois se préfacent réciproquement et Bouchard s'adonne à la préface auctoriale. L'élection d'un préfacier-dramaturge dont la carrière fait ses premiers pas ou le choix de se préfacer soi-même pourra paraître curieux quand on est encore relativement inconnu en dehors des cercles théâtraux. Quelles stratégies émergent alors de ces pratiques et comment créent-elles des effets idéologiques et esthétiques ? Les préfaces de Normand Chaurette à *Panique à Longueuil* et à *26 bis, impasse du Colonel Foisy* de Dubois, celle de ce dernier à *Fêtes d'automne* de Chaurette et celle de Bouchard à sa propre pièce *Les feluettes* apporteront des éléments de réponse à ces questions.

## Écrire le travail ; écrire l'art

On peut grouper les fonctions et les effets générés par les préfaces de Chaurette, Dubois et Bouchard sous les deux rubriques identifiées par Barthes dans sa description du maître de *bunkaru* : le travail et l'art. L'« écriture du travail » consiste à aborder l'œuvre de l'extérieur, à soupeser son importance littéraire ou scénique et son originalité. On identifie aussi sa genèse, son inscription dans une tradition, les intentions de l'auteur ; on cible le public auquel elle est destinée, on établit l'ordre de lecture, en commente le titre et en vérifie le contrat de fiction qu'elle essaie d'établir (Genette, 1987 : 220-239). L'« écriture de l'art », quant à elle, correspond aux stratégies inhérentes à l'œuvre elle-même. Les préfaciers valorisent le caractère organique de la pièce en proposant des pistes de lecture basées sur ses articulations narratives et en dégageant les « vérités » qu'elle véhicule.

Une des principales fonctions de la préface selon Genette est « d'assurer au texte une bonne lecture » (1987 : 200)[12] et, en ce sens, la démarche de Chaurette est exemplaire. Il encadre en partie cette lecture par sa valorisation de l'« écriture du travail ». Une première orientation consiste à expliquer le titre de chaque pièce. Dans une note en bas de page, Chaurette commente le titre de sa préface à *Panique à Longueuil*, « Monsieur Arsenault désarmé ou l'infernale comédie », faisant remarquer qu'il reprend le titre provisoire de la pièce, à savoir *Monsieur Arsenault est désarmé*. Ce geste souligne le travail, car en s'inspirant de « l'avant-texte », d'un titre abandonné, Chaurette ouvre un champ d'autoréférentialité opéré par son propre avant-texte, c'est-à-dire la préface. Le préfacier poursuit son explication du titre définitif de la pièce par une expansion de ses termes. Ce faisant, il développe une interprétation qui respecte le déroulement de l'œuvre, suivant le parcours de M. Arsenault dans sa « descente aux enfers ». En se conformant à la disposition des événements présentés par Dubois, Chaurette met en relief les haltes qui ponctuent l'itinéraire du personnage principal. Ce sont ces haltes et les confrontations auxquelles elles donnent lieu qui établissent l'ordre de lecture et orientent finalement la réception de l'œuvre.

Comme Godin et Dubé, Chaurette affirme indirectement la valeur et l'importance de *Panique à Longueuil*, en l'inscrivant dans l'histoire littéraire :

> Il suffit de redresser l'axe du trajet pour que l'océan d'Ulysse devienne le vide entre les balcons, que le fil d'Ariane devienne la corde à linge de Ghislaine, que la barque devienne l'ascenseur (p. 10).

La pièce est présentée comme un prolongement du projet d'Homère, mais en territoire nord-américain, avec ses villes et ses banlieues, et pour un public surtout québécois : « on songe à Orphée, à Dante ou plus près de nous – tranquilles gens de Québec, Montréal ou Longueuil – à nos enfants » (p. 10). La mise en évidence de cette « écriture du travail » se poursuit dans sa présentation de *26bis, impasse du Colonel Foisy*, mais avec une variante. Dans cette préface, Chaurette passe sous silence les aspects génériques ou sociaux pour mieux illustrer le saisissant contrat de fiction qu'elle établit : « Pour écrire cette distorsion entre le réel et l'insaisissable, entre un ici-maintenant et un là-bas immémorial, encore faut-il invoquer le médium, cette princesse russe » (*26bis, impasse du Colonel Foisy* : 21). Comme le montre Chaurette, la stratégie de Dubois consiste à subvertir le contrat de fiction norma-

12. Genette place cette fonction sous la rubrique de la préface auctoriale. Toutefois, comme il le fait remarquer plus loin, les fonctions de la préface allographe « recoupent [...] celles de l'autoriale » (1987 : 267).

lement conclu entre le spectateur et la scène par le biais de différentes formes de transgression du quatrième mur : le personnage de Madame drague un spectateur, elle l'apostrophe quand il devient distrait et, à la fin de la pièce, elle le prie de la tuer. Dans son étude sur la préface balzacienne, Mitterand identifie un temps commun au préfacier et au lecteur par le biais du discours. L'écriture du travail de l'œuvre se tient justement dans ce temps commun, car c'est là où le préfacier répertorie les aspects de la pièce qui meublent cet espace partagé. De plus, c'est dans cet espace que le préfacier se montre, se laisse voir, avant de céder la place à un corps de fiction élaboré par la pièce elle-même.

En plus de souligner la valeur de la pièce en l'inscrivant dans la tradition littéraire, l'intertexte homérique identifié par Chaurette dans *Panique à Longueuil* devient le moteur de son interprétation et le signe de « l'écriture de l'art ». Dans un premier temps, il révèle le caractère unitaire[13] d'un texte qui, paradoxalement, mobilise une stratégie du fragment de prime abord réfractaire à une vision d'ensemble. Chaurette déploie une tactique similaire dans l'interprétation qu'il propose dans sa préface à *26bis, impasse du Colonel Foisy*. Dans cette pièce encore plus éclatée que *Panique à Longueuil*, Chaurette identifie un autre périple ulyssien et, ce faisant, propose une matrice interprétative qui a pour effet d'orienter la lecture :

> Ainsi s'amorce l'idée d'une errance, ou d'un voyage à [la] destination infiniment précise – le char devrait la mener vers l'objet de son désir – mais par quel itinéraire ? Quel chemin reste-t-il à parcourir, quand on a parcouru le monde ? Quel horizon convoiter, quand on a vu le soleil décliner sur le siècle ? (p. 11)

Contrairement au voyage de M. Arsenault, celui de Madame n'est pas spatial, mais bien temporel. Madame *se remémore* son parcours affectif, qui fait contrepoint aux déboires amoureux du personnage de l'Auteur. Plus exactement, Chaurette identifie l'unité de la pièce dans l'errance liée au personnage de Madame. Ce déplacement l'amène à peser l'importance des « haltes » affectives dans le parcours de cette dernière et dans celui du personnage de l'Auteur. La vision d'ensemble est donc produite par la symétrie affective décelée par Chaurette dans les « voyages » respectifs de Madame et de l'Auteur :

13. La « valeur esthétique » de l'unité mérite quelques commentaires, surtout qu'il s'agit d'une notion extrêmement chargée pour le théâtre. Je ne suggère pas qu'elle devienne un critère dans l'évaluation esthétique d'une pièce de théâtre. Je soutiens plutôt qu'en rassemblant les fils conducteurs de la fiction, le préfacier propose une vision d'ensemble qui guide la réception du texte. Par ces gestes, il fait inévitablement valoir l'unité du texte qui n'équivaut pas, soit dit en passant, à l'unité *dans* le texte.

> Le phantasme de Madame, son véritable désir, sa recherche du premier lieu, se voit ainsi distancié par le trucage même de la représentation, l'acteur (ou l'actrice) jouant Madame devenant l'auteur, tout en opérant à l'intérieur d'un même personnage un échange extrêmement rigoureux entre l'auteur et Madame, entre le créateur et l'objet créé (p. 16).

L'explication que le préfacier donne du curieux titre relève, elle aussi, de l'« écriture de l'art ». Au lieu de présenter le titre au début de son texte et d'exposer chacun de ses termes, comme il l'a fait pour *Panique à Longueuil*, Chaurette intègre sa présentation du titre aux itinéraires respectifs de Madame et de l'Auteur. C'est dire qu'il l'explique non pas en termes d'objet pour le bénéfice du critique, mais bien à travers l'art de la pièce. En intégrant le titre aux déplacements temporels et spatiaux opérés par Dubois, Chaurette assimile le titre au corps de fiction constitué par la pièce de théâtre. Cette stratégie est emblématique de la rhétorique préfacielle déployée par l'auteur. Chaurette se montre discret, laissant la plus grande place à l'écriture de l'art, comme en témoignent les nombreuses notes infrapaginales propres à une marginalisation de son propre travail de critique[14].

Dubois préfacier revendique un plus grand rôle dans son texte d'introduction aux *Fêtes d'automne* de Chaurette. Le dramaturge ouvre sa présentation par une anecdote personnelle : un voyage au Monastère d'Oka où il fut frappé par l'apparition soudaine de deux moines en habit, vision d'un monde révolu et incongru qui déclenche chez lui un violent sentiment de déconnexion. Dubois communique cette tension jusque dans la forme qu'il emploie dans cette introduction, en alternant un mode « récit », déconnecté du temps présent, et un mode « discours » emblématique de la préface. Dubois transpose ensuite cette même tension à sa lecture de *Fêtes d'automne* :

> Voici que, comme alors, se superposent aux pages dactylographiées des visions lointaines d'adultes dansant lentement dans la neige, en se regardant dans les yeux, leurs bouches laissant échapper d'étranges mélopées racontant un passé révolu et tout à la fois un avenir improbable et imminent. Voici que leurs gestes sont absorbés en partie par le lourd brouillard qui noie tout, ou presque, et ne nous laisse apercevoir que des bribes de doigts s'effleurant et des bouts de branches dénudées du seul arbre, noir, se trouvant là (p. 11).

14. Dans sa préface à *Panique à Longueuil*, il y a sept notes en bas de page pour dix-sept pages de texte. La note, insertion paratextuelle à l'intérieur d'un paratexte, opère un effet de distanciation puisqu'elle situe la voix du préfacier dans un ailleurs, dans les marges d'une marge.

Cette mise en parallèle illustre la stratégie préfacielle de Dubois. Contrairement aux autres préfaciers à l'étude, le dramaturge transforme son paratexte en *one-man-show*. Il introduit une distance entre l'écriture du travail et l'écriture de l'art, évoquant par là l'étrangeté de la pièce de Chaurette. Cela a aussi pour effet de réduire considérablement le nombre de fonctions que l'on attribue normalement à la préface.

La présentation du travail de l'écriture se limite à quelques commentaires aussitôt remis en question. Ainsi, à l'instar des autres préfaciers québécois, Dubois souligne l'art de la pièce en l'inscrivant dans la tradition théâtrale : « *Fêtes d'automne* est un drame classique » (p. 16). Il ne précise pas toutefois ses sphères de référence ; la pièce de Chaurette revêt-elle des caractéristiques du classicisme français ? de la dramaturgie antique ? Le dramaturge laisse planer le doute et se contente d'affirmer la singularité de cette pièce : « Ce grand drame, qui nous montre s'animer un panthéon, un Olympe nouveau, où le situer ? » (p. 16). La pièce est classique, mais en même temps elle n'appartient à aucune tradition. Tout comme le sentiment d'inconfort ressenti par le préfacier à la vue des moines en habit, la pièce de Chaurette provoque un malaise que Dubois laisse transparaître en multipliant les formes de rupture à l'intérieur de sa présentation.

Cela se voit aussi dans la reprise du titre de la pièce en intertitre dans la préface. Dubois répète cet intertitre trois fois, répétition qui n'est pas sans évoquer les trois coups donnés par Charles Charles 38 dans la première scène de *Provincetown Playhouse* ou les trois coups qui annoncent le début d'une pièce en général. Dès lors, les effets inter et architextuels orientent indirectement la lecture, car ils pointent vers l'écriture du travail en inscrivant la pièce dans la production chaurettienne. Ainsi, contrairement à Chaurette, Dubois ne prend pas la parole pour tracer ouvertement des pistes pour la lecture ou pour aborder l'œuvre de l'extérieur. Il se l'approprie plutôt pour parler en son propre nom et pour faire valoir l'art du préfacier.

D'autres clins d'œil s'ajoutent aux trois coups du titre, dont la mention du temps de la pièce, « quelques jours avant le solstice d'hiver » (p. 11). Dubois n'est pas sans connaître l'intérêt de Chaurette pour l'astrologie et la numérologie, intérêt qui fait surface dans l'interprétation numérologique que Chaurette propose dans sa préface à *Panique à Longeuil*, où il souligne, par exemple, l'alternance entre sept et treize. Dans le cadre de la préface, ce genre de précision se veut normalement explicatif. Toutefois, en reconduisant le « mystère » du texte à l'intérieur de son paratexte, Dubois interroge la réception de l'œuvre, car son paratexte ouvre un rapport d'autoréférentialité avec la pièce. Il offre un miroir aux complexités de la pièce chaurettienne.

Dans sa description des personnages, Dubois emploie des stratégies similaires. La présentation fragmentaire qu'il en fait peut servir de guide au lecteur, mais il ne cherche pas à établir un ordre de lecture. Le préfacier semble rejeter l'explication ou la présentation au profit d'une mise en scène paratextuelle où le maître de *bunraku* se départit de sa cagoule pour mieux manifester sa présence. Contrairement à Chaurette, Dubois ne manipule pas le corps de fiction dans sa préface. Il entre dans la scène de l'écriture plutôt pour annoncer le corps de fiction à venir : « *Fêtes d'automne* esquisse les prémisses d'un monde à naître » (p. 12-13).

On ne saurait qualifier de « parrainage » l'emploi que Dubois fait de la préface dans sa présentation de la pièce de Chaurette. Plus près de la coopération, son texte indique un rapport ludique et performatif avec l'œuvre. Dubois reprend certains éléments de l'écriture du travail chez Chaurette dans sa mise en scène préfacielle, mais il les transforme. Plus exactement, il les assimile à une écriture de l'art qui lui est propre et qui annonce au lieu de présenter le corps de fiction à venir tout comme l'évoquent les trois reprises de l'intertitre.

Michel Marc Bouchard annonce lui aussi une fiction à venir dans sa préface. Celle qui précède *Les feluettes* se distingue de celles que nous avons vues jusqu'à présent, puisqu'elle participe en quelque sorte à la fiction de la pièce qu'elle présente. Quelles sont les modalités de cette participation ? Comment s'articulent l'écriture du travail et l'écriture de l'art dans la préface ? Une tension semble vouloir faire éclater les frontières de la préface bouchardienne : d'une part, l'écriture du travail qui articule la matérialité de la fiction et, d'autre part, l'écriture de l'art, plus précisément du discours passionnel, alibi à la perturbation des territorialités subjectives et des frontières paratextuelles.

On caractérise la représentation de la passion comme un « dysfonctionnement narratif » dont les séquences sont relativement autonomes (Greimas et Fontanille, 1991 : 17). La dimension passionnelle proprement dite se situe, elle, « dans l'en-deçà du sujet énonçant » (p. 17), où elle crée une doublure émotionnelle qui accompagne l'énonciation. Telle une ombre qui se colle à son objet, la doublure passionnelle est toujours présente et peut se manifester en tout temps. Quand la passion transforme le sujet énonçant en sujet « autre », ce dernier se représente un ailleurs en rupture avec la « réalité » de son univers. Le sujet passionné sort de ses territoires usuels et devient le centre de référence de sa propre mise en scène. C'est ce qui se passe dans la préface poétique de Michel Marc Bouchard aux *Feluettes*, intitulée « Réflexion sur les bords d'une mer intérieure » :

*J'ai vécu à Roberval en 1912... il y a trois ans de cela. J'ai marché dans la fumée d'une scierie au nord de la ville... pourtant, j'étais là où se trouvait la grande terrasse de l'hôtel Roberval... De là, j'ai vu le tableau, encore présent, de ce qu'on pouvait voir à cette époque... une immense étendue d'eau, calme, avec un ciel azur, calme... Il s'agissait de peindre sur ce tableau une histoire d'amour naïve qui ne pouvait exister que dans cet isolement et ce silence.*

*C'est alors que j'ai rencontré Vallier et Simon... Je les avais confondus avec Angélique, marquise des Anges, et Geoffroy, personnages d'une série à l'eau de rose re-re-rediffusée à la télévision régionale.*

*J'ai rencontré la comtesse... Je l'ai confondue avec mon incapacité à m'adapter à la réalité.*

*J'ai vu Lydie-Anne au-dessus de l'eau... J'avais confondu son ballon avec ce parfait cercle rouge que nous livrent, l'été, les couchers de soleil sur le lac, et qui disparaissent comme une illusion.*

*Une corneille est passée, je l'avais confondue avec Bilodeau...*

*...mais je confonds encore la noblesse et la trahison, le courage et la lâcheté.*

*De mes hallucinations, il ne m'est resté que des témoins intemporels. C'est à partir d'eux : l'eau, la terre, le feu et l'air que j'ai construit mon histoire.*

*Semblable à tous ces personnages qui demandent à quitter leur réalité, semblable au vieux Simon, qui veut connaître la fin de son drame, semblable à ce sadomasochiste de saint Sébastien qui demande à mourir afin de pouvoir revivre... j'ai tenté, moi aussi, de mourir dans les eaux de cette mer intérieure afin de croire à cette histoire d'amour qu'on ne m'a jamais racontée.*

*La voici...* (p. 9-10).

Le sujet énonçant dans cette préface correspond à un je « auctorial » puisque la préface est signée Michel Marc Bouchard. Le statut de ce « je » s'avère néanmoins ambigu, car la préface elle-même ne contient pas un discours « véridique », mais invite à une projection imaginaire dans un passé fictif. La signature de Bouchard rend problématique, cependant, l'identification de cette préface à la narration ou à la pure invention. Plus proche de ce que Genette nomme la préface auctoriale apocryphe (1987 : 182), le « je » de ce texte *s'écrit* dans l'art afin de mieux faire valoir l'écriture du travail et, partant, la portée sociale de cette écriture. La préface contient la scène où la doublure s'exhibe, où le lien entre le sujet énonçant et sa scène passionnelle annonce la représentation à venir qui s'actualise dans la réalité du théâtre des *Feluettes*.

L'imagerie choisie par le préfacier/dramaturge est singulièrement révélatrice. Elle met en évidence le rapport entre le sujet énonçant et sa dissolution dans le simulacre passionnel : « j'ai tenté, moi aussi, de mourir dans les eaux de cette mer intérieure afin de croire à cette histoire d'amour qu'on ne m'a jamais racontée »

(p. 10). En choisissant une image de l'eau, plus précisément celle d'une mer intérieure, Bouchard évoque l'emplacement de la représentation de sa scène passionnelle dans la pièce : il s'agit d'une scène *intérieure*. Rappelons que l'action de la pièce se passe sur les bords du lac Saint-Jean, qui est, en quelque sorte, une mer intérieure. Cette référence évoque aussi le danger de s'écrire dans l'art, celui de Narcisse qui se laisse séduire par sa propre image, pour finalement se trouver totalement absorbé par le simulacre. Pour rejoindre son image, Narcisse doit mourir. Bouchard fait écho au destin de Narcisse en décrivant le désir qu'il avait lui aussi de se perdre dans sa « mer intérieure ». Le sujet passionnel s'abandonne à son affect, il se laisse aller à la dérive, car le contact avec la passion suspend non seulement l'action, mais aussi le désir d'agir. Le sujet énonçant est hypnotisé par l'image qu'il se donne de lui-même, par cette image reflétée dans la langue.

La scène passionnelle émerge alors dans l'isolement et dans le calme de Roberval : « Il s'agissait de peindre [...] une histoire d'amour naïve qui ne pouvait exister que dans cet isolement et ce silence » (p. 9). Cet enfermement, malgré tout l'espace environnant, amenuise le sujet énonçant qui engendre en lui-même la doublure, ce repli inquiétant qui donne lieu au simulacre existentiel représenté par la fiction théâtrale : « j'ai rencontré la comtesse... Je l'avais confondue avec mon incapacité à m'adapter à la réalité » (p. 9). De surcroît, on peut traquer l'émergence du simulacre dans le système temporel mis en relief par l'emploi du plus-que-parfait. En effet, à l'intérieur du cadre temporel, le désarroi du sujet énonçant se fait ressentir par son incapacité *antérieure* à s'adapter à la réalité. Ensuite arrive le personnage de la comtesse. Elle émerge de cette incapacité à laquelle elle était jadis confondue et qu'elle continue à représenter dans le simulacre de la pièce. De cette façon, le sujet énonçant *voit* ce désarroi prendre forme et prendre vie à l'intérieur de sa propre scène passionnelle et préfacielle. Soulignons que d'autres personnages représentent tour à tour divers événements accompagnés d'émotions fortes : l'amour (Vallier et Simon), la beauté (Lydie-Anne) et la jalousie (Bilodeau).

Pour le sujet énonçant, il s'agit d'une immersion complète dans le simulacre passionnel : « *J'ai vécu* à Roberval en 1912[15] », affirme l'auteur de la préface. À ce moment précis, on voit la dualité du sujet affectif, ce sujet replié sur lui-même et en proie à la représentation. Le sujet avance en montrant du doigt le masque qu'il porte. Le titre de la préface, « Réflexions sur les bords d'une mer intérieure », ne pourrait être plus éloquent à cet égard.

15. Je souligne.

Il importe d'expliciter que ce passage met en valeur l'écriture du travail de l'œuvre qui le suit. Plus précisément, le théâtre est considéré par le sujet énonçant comme un reflet de la vie, puisque les personnages fictifs qui en émergent se greffent à des événements réels dans l'espace-temps de l'auteur. Il s'agit de l'identification de Vallier et de Simon aux personnages d'Angélique et de Geoffroy, provenant d'une « série à l'eau de rose re-re-rediffusée à la télévision régionale » (p. 9). Mise en valeur de l'écriture du travail, ce parallèle avec la réalité inscrit l'écriture de l'art – les projections fictives du « je » apocryphe – dans un contexte social précis, ce qui a pour effet d'ouvrir une dimension idéologique importante qui remet en question l'affirmation du désir homosexuel par le biais d'un modèle hétérosexuel. Ainsi, on ne doit pas penser que Bouchard promeut une simple notion de *teatrum mundi*. Au contraire, l'expérience du désarroi et, en fin de compte, de la scène passionnelle finissent par changer *la réalité* du sujet énonçant. Plus exactement, une fois la scène passionnelle terminée, le « je » énonçant *croit* en l'amour, en la possibilité d'un amour homosexuel et romantique, que l'on a fait passer jusque-là sous silence. Ce croire incite le sujet à l'action : « De mes hallucinations, il ne m'est resté que des témoins intemporels. C'est à partir d'eux : l'eau, la terre, le feu et l'air que j'ai construit mon histoire » (p. 9). C'est à partir de ces quatre éléments que le dramaturge élabore l'univers de la pièce annoncée par la préface.

Comme la préface de Dubois, le texte de Bouchard regorge de stratégies performatives dans sa mise en relief des tensions de l'écriture. En s'écrivant dans l'art de l'œuvre, Bouchard fait valoir son travail et revendique, par le biais d'un texte faisant le pont entre la fiction et la réalité, un imaginaire romantique homosexuel. Acte idéologique, cette revendication oriente la réception du texte et identifie le public ciblé tout en brouillant volontairement les frontières subjectives et textuelles du paratexte.

* * *

La pratique de la préface dans la dramaturgie québécoise, du moins pour la période étudiée, est tout sauf traditionnelle. Cette forme de textualité liminaire semble subir des expériences et des remises en question similaires à celles des œuvres de fiction. Ainsi, la fonction « parrainage », pourtant si présente dans la variante française romanesque du XIX^e^ siècle, se trouve remplacée par une fonction d'« intégration » révélatrice d'une hiérarchie littéraire beaucoup moins prononcée

dans la dramaturgie québécoise. De plus, cette nouvelle fonction induit d'autres changements, surtout en ce qui a trait à l'élection d'un préfacier. Aux choix plus ou moins traditionnels, comme les spécialistes du théâtre ou les éditeurs, s'ajoutent des préfaciers dramaturges qui participent non seulement à la production d'une « nouvelle dramaturgie » mais aussi à sa présentation et à sa réception. Ce geste est révélateur d'une nouvelle fonction que je nomme coopérative. Cette fonction, indiciaire des tensions entre l'écriture du travail et l'écriture de l'art, se manifeste de plusieurs façons : par l'effacement de Chaurette qui, tel le maître de *bunraku*, se fait discret pour mieux faire valoir le corps de fiction qu'il manipule ; par l'investissement performatif de Dubois mettant en scène son propre corps dans l'espace du paratexte pour mieux annoncer le corps de fiction à venir ; enfin, par la projection passionnelle de Bouchard pointant le masque qu'il porte à l'intérieur de son paratexte dans un moment de revendication idéologique et identitaire. Espace hautement ludique, la préface dans le théâtre québécois contemporain se veut le prolongement en quelque sorte de l'espace de l'écriture, faisant éclater les « seuils » qui définissent normalement le texte.

L'image du maître du *bunraku*, ainsi que les fonctions d'art et d'écriture que Barthes y attribue, sont à l'origine de l'étude sur la préface théâtrale proposée dans cet article. Travaillant à partir d'un corpus de textes associés au théâtre québécois contemporain et rédigés par des dramaturges, à savoir Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois, l'auteur décrit les stratégies employées par chacun et constate l'émergence d'une nouvelle fonction préfacielle qu'il nomme « coopérative ».

The image of the Bunraku Master, as well as the functions of art and writing identified by Barthes, form the inspiration for the study of theatrical prefaces proposed in this article. Working from a series prefaces taken from contemporary Québécois theatre and written exclusively by dramatic authors, the author describes the paratextual strategies mobilized in each, which leads me to the discovery of a new function associated with preface, which he is calling co-operative.

*Shawn Huffman est professeur en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal où il enseigne la dramaturgie contemporaine et la théorie littéraire. Il a publié plusieurs articles sur le théâtre contemporain et dirige présentement deux projets de recherche sur la lumière au théâtre intitulés Textures lumineuses (FCAR) et Configurations lumineuses (CRSH).*

## Bibliographie

*Œuvres dramatiques : corpus préfaciel*

BOUCHARD, Michel Marc (1984), *La contre-nature de Chrysippe Tanguay écologiste*, Montréal, Leméac.

Préface de longueur moyenne, signée Yves Dubé, intitulée : « La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste ou Euripide (comme prétexte) revu, corrigé et apprêté sur un mode futuriste par un voyant moderne ».

BOUCHARD, Michel Marc (1984), *La poupée de Pélopia*, Montréal, Leméac.

Préface de longueur moyenne d'Yves Dubé intitulée « Maille après maille, la vie, le viol, l'amour, un monde à refaire ou *La poupée de Pélopia de Michel Marc Bouchard* » ; comporte un « Hommage à Michèle Magny » de la part de l'auteur.

BOUCHARD, Michel Marc (1987), *Rock pour un faux-bourdon*, Montréal, Leméac.

Préface de longueur moyenne de Claude Poissant, intitulé « Rock pour un faux-bourdon : miséricorde et justice ».

BOUCHARD, Michel Marc (1988), *Les feluettes*, Montréal, Leméac.

Courte préface auctoriale intitulée « Réflexion sur les bords d'une mer intérieure ».

BOUCHARD, Michel Marc (1989), *Les muses orphelines*, Montréal, Leméac.

Très courte préface auctoriale, intitulée « Ma galerie de tableaux ».

BOUCHARD, Michel Marc (1991), *L'histoire de l'oie*, Montréal, Leméac.

Courte préface auctoriale intitulée « Histoire pour les enfants humiliés », suivie d'une seconde partie intitulée « L'Aventure ».

BOUCHARD, Michel Marc et Noëlle RENAUDE (1994), *Les muses orphelines*. Et DALPÉ, Jean-Marc et Eugène DURIF (1994), *Le chien*, Paris, Éditions Théâtrales. [Il s'agit d'une adaptation française de cette pièce.]

Préface de longueur moyenne de Lorraine Hébert intitulée « La traversée des apparences ».

BOUCHARD, Michel Marc (1995), *Le voyage du couronnement*, Montréal, Leméac.

Aucune préface.

BOUCHARD, Michel Marc (1998), *Le chemin des passes-dangereuses*, Montréal, Leméac.

Courte préface auctoriale intitulée « Pourquoi écrire *Le chemin des passes-dangereuses* ? ».

BOUCHARD, Michel Marc (1999), *Les papillons de nuit*, Montréal, Leméac.

Aucune préface.

CHAURETTE, Normand (1980), *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac.

Longue préface de Jean-Cléo Godin intitulée « L'angélus de l'instituteur ».

CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac.

Longue préface de Gilles Chagnon, intitulée « la Scène cautérisée ».

CHAURETTE, Normand (1982), *Fêtes d'automne*, Montréal, Leméac.

Longue préface de René-Daniel Dubois, intitulée « Ils dansent sur la neige... ».

CHAURETTE, Normand (1983), *La société des Métis*, Montréal, Leméac.

Très longue préface de Monic Robillard intitulée « Portrait de l'artiste ».

CHAURETTE, Normand (1986), *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal, Leméac.

Courte « introduction » de Michel Fourgues, non intitulée.

CHAURETTE, Normand (1991), *Les reines*, Montréal et Arles, Leméac/Actes sud.

Courte préface de Paul Lefebvre, intitulée « Dans l'anarchie des ombrages ».

CHAURETTE, Normand (1996), *Je vous écris du Caire*, Montréal, Leméac.

Aucune préface.

CHAURETTE, Normand (1996), *Le passage de l'Indiana*, Montréal et Arles, Leméac/Actes sud.

Aucune préface.

CHAURETTE, Normand (1997), « Sabat Mater *I* », *dans Brèves d'ailleurs*, Arles, Actes sud, p. 21- 32.

Aucune préface à la pièce, mais il y a une préface générale à la collection signée Evelyne Panato.

CHAURETTE, Normand (1999), *Petit navire*, Montréal et Arles, Leméac/Actes sud.

Aucune préface.

CHAURETTE, Normand (1999), *Sabat Mater II*, Montréal et Arles, Leméac/Actes sud.

Aucune préface.

CHAURETTE, Normand (2000), *Le petit Köchel*, Montréal et Arles, Leméac/Actes sud.

Aucune préface.

DUBOIS, René-Daniel (1980), *Panique à Longueuil*, Montréal, Leméac.

Très longue préface de Normand Chaurette intitulée « Monsieur Arsenault désarmé ou l'infernale comédie ».

DUBOIS, René-Daniel (1982), *26bis, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac.

Longue préface de Normand Chaurette intitulée « Le jeune homme et la mort ».

DUBOIS, René-Daniel (1984), *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac.

Préface de longueur moyenne, signée Jean-Marie Lelièvre et intitulée « La tragique histoire des enfants de panique ».

DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac.

Préface de longueur moyenne, signée Yves Dubé, et intitulée « Being at home with René-Daniel Dubois ou Tout ce que le policier ne pouvait pas ou ne devait pas comprendre ou La sainteté à rebrousse-poil d'un jeune prostitué trop pur ou Les clés d'un émerveillement versus le choc d'une Révélation En tout cas *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois ».

DUBOIS, René-Daniel (1987), *Le printemps, monsieur Deslauriers*, Montréal, Guérin.

Aucune préface.

DUBOIS, René-Daniel (1990), *Le troisième fils du Professeur Yourolov*, Montréal, Leméac.

Aucune préface.

DUBOIS, René-Daniel (1991), *...Et Laura ne répondait rien*, Montréal, Leméac.

Aucune préface.

*D'autres œuvres dramatiques*

ARISTOPHANE (1997), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».)

RACINE (1960), *Théâtre complet* (édition critique de Maurice RAT), Paris, Garnier.

*Œuvres critiques*

BARNETT, Richard (1990), « Les pièges de l'indicible paratexte racinien », *Revue d'histoire du théâtre*, n° 168, p. 379-388.

BORDAS, Éric (1998), « Quand l'écriture d'une préface se dédouble : "avertissement" et le "prologue" des *Contes drolatiques* de Balzac », *Neophilologus*, vol. 82, p. 369-383.

BLODGETT, Edward et Anthony PURDY (dir.) (1990), *Prefaces and Literary Manifestoes / Préfaces et manifestes littéraires*, Edmonton, Research Institute for Comparative Literature.

DEAN, Bevan (1971), *A Concordance to the Plays and Prefaces of Bernard Shaw*, Détroit, Gale Research.

DERRIDA, Jacques (1972), « Hors livre : préfaces », dans *La dissémination*, Paris, Seuil, p. 7-67.

DUBÉ, Yves (1984), « La Contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste ou Euripide (comme prétexte) revu, corrigé et apprêté sur un mode futuriste par un voyant moderne », dans Michel Marc BOUCHARD, *La Contre-nature de Chrysippe Tanguay écologiste*, Montréal, Leméac, p. 7-13.

DUCHET, Claude (1975), « Illusion historique : l'enseignement des préfaces (1815-1832) », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 2, n° 3, p. 245-267.

FORESTIER, Georges (1996), *Le théâtre dans le théâtre*, 2e édition, Genève, Droz.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.

GODIN, Jean Cléo (1980), « L'angélus de l'instituteur », dans Normand CHAURETTE, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, p. 7-18.

GRANVILLE-BARKER, Harley (1963), *Prefaces to Shakespeare*, 4 vol., Princeton, Princeton University Press.

GREIMAS, Algirdas Jacques et Jacques FONTANILLE (1991), *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil.

*L'Esprit Créateur* (1987), vol. 27, n° 3. [Numéro spécial sur le paratexte].

HALLYN, Fernand et Georges JACQUES (1987), « Aspects du paratexte », dans DELACROIX, Maurice et Fernand HALLYN (dir.), *Introduction aux études littéraires*, Paris, Duculot, p. 202-215.

HELBO, André (1992), « Le paratexte spectaculaire : un opérateur négligé », dans BALAT, Michel et Janice DELEDALLE-RHODES (dir.), *Signs of Humanity/L'homme et ses signes*, Berlin et New York, Mouton de Gruyter, p. 1193-1197.

ISSACHAROFF, Michael (1987), « Prefacing Plays », *L'Esprit Créateur*, vol. 27, n° 3, p. 79-88.

LANE, Philippe (1992), *La périphérie du texte*, Paris, Nathan.

LAVERGNE, Gérard (dir.) (1998), *Narratologie : le paratexte*, Nice, Publications de la faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice.

MITTERAND, Henri (1980), *Le Discours du roman*, Paris, PUF.

PROFETI, Maria Grazia (1985), « Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del siglo de oro », dans GARRIDO-GALLARDO, Miguel (dir.), *Teoria semiótica : lenguajes y textos hispanicos*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, p. 673-682.

RIGOLOT, François (1987), « Prolégomènes à une étude du statut de l'appareil liminaire des textes littéraires », *L'Esprit Créateur*, vol. 27, n° 3, p. 7-17.

ROUSSEAU, Guildo (1970), *Préfaces des romans québécois du XIX^e siècle*, Ottawa, Cosmos.

SABRY, Randa (1987), « Quand le texte parle de son paratexte », *Poétique*, n° 69, p. 83-99.

SAUVÉ, Rachel (2000), *De l'éloge à l'exclusion : les femmes auteurs et leurs préfaciers au XIX^e siècle*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes.

THOMASSEAU, Jean-Marie (1984), « Pour une analyse du para-texte théâtral », *Littérature*, n° 53, p. 79-103.

WATANABE, Anthony (1996), « *Petit-Tchaïkovski* et ses paratextes : le cas du titre », *Recherches théâtrales au Canada*, vol. 17, n° 2, p. 188-199.

WILEY, Autrey Nell (1940), *Rare Prologues and Epilogues : 1672-1700*, Londres, G. Allen et Unwin.

**Jane Koustas**
Université Brock

# *Zulu Time* : le paratexte paradoxal

Robert Lepage met en cause la notion traditionnelle du théâtre dans des spectacles où danse, vidéo, cirque, informatique et autres « armes » de l'arsenal d'*Ex Machina* (et on signale l'importance du nom) s'agencent pour pousser toujours plus loin les limites de l'expérience spectaculaire. De plus, ce dramaturge, comédien, cinéaste et metteur en scène, reconnu en 2001 comme l'un des « world leaders of creative genius » (Programme de Harbourfront, septembre-octobre 2001), tente, nous semble-t-il, d'effacer les frontières entre texte, paratexte et spectacle.

Dans son *Dictionnaire du théâtre*, à la rubrique « paratexte », Patrice Pavis, citant J -M. Thomasseau, propose la définition qui suit :

> Le paratexte est « ce texte imprimé » (en italiques ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours *visuellement* de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre. [...] Le paratexte comprend le *titre*, la *liste des personnages*, les indications scéniques temporelles et spatiales, les descriptions du décor, les didascalies sur le jeu de l'acteur [...] mais aussi tout un discours d'escorte comme *la dédicace*, la préface ou *l'avertissement* » (1996 : 240).

Cette définition, qui, selon Pavis, « évite le couple *texte principal/texte secondaire*, jugé trop normatif » (p. 240), présuppose néanmoins la présence d'un texte quelconque, dont fait partie à titre égal le texte appelé jadis « principal » et les éléments identifiés par Thomasseau font partie à titre égal. Mais qu'adviendrait-il dans le cas

où le texte dit principal n'existerait pas ? En outre, si l'on adoptait la définition de J.-M. Thomasseau, le public de Robert Lepage se trouverait sans aucun point de repère. Nous proposons que pour les productions de Lepage, sans texte écrit ou « figé », et dans lesquelles les comédiens basent leur jeu non pas sur des didascalies précises mais sur l'inspiration du moment et où langues, décors et personnages changent d'une représentation à l'autre, ce concept conventionnel du paratexte n'est pas adéquat. Étant donné l'absence de texte préalable, nous poserons comme point de départ que le paratexte se définit ici comme le programme distribué au public dans la mesure où ce document comprend, en partie au moins, les éléments identifiés par Thomasseau. De plus, nous postulerons que dans *Zulu Time* le paratexte, le texte soi-disant « secondaire », envahit véritablement l'espace scénique au lieu de tout simplement « envelopper » le texte dialogué. Le code aéronautique, autour duquel tout le spectacle s'organise, annoncé dans ce programme et exploité pendant le spectacle, fonctionne à la fois comme paratexte et comme texte visible, lisible mais non dialogué, d'où le paradoxe. Qui plus est, le paratexte, par sa forme et son rôle, offre au spectateur la seule véritable balise dans un spectacle où les points de repère traditionnels que sont le jeu, les dialogues, les décors, l'intrigue, ne conservent que très peu de leurs fonctions conventionnelles. Nous dirons que le paratexte se veut ici paradoxal par la façon dont il sert à illustrer le trope central de la production, à savoir la solitude dans la multitude et l'absence de communication personnelle dans un monde informatisé.

En effet, le programme, c'est-à-dire le paratexte imprimé, se présente d'une manière paradoxale à plusieurs égards. Si l'alphabet aéronautique présenté sur le plan vertical dans le programme rappelle les alphabets iconiques, sa projection séquentielle pendant le spectacle oblige le public à le lire, ou plutôt à le penser, à l'horizontale et d'une manière latérale. Si ce même alphabet ou code vise à faciliter la communication internationale, interlinguistique et interculturelle, les séquences représentées par ce code mettent en relief l'absence de communication et la solitude dans un monde où tout, et tout le monde, est branché. Enfin, si l'alphabet horizontal place le spectateur dans son rôle traditionnel de lecteur, la projection et la représentation de ce code au moyen des nouvelles technologies l'obligent à lire, à penser ou à percevoir d'une façon tabulaire, propre à la navigation virtuelle.

## Communication sans communauté

Dès son entrée dans l'espace scénique, le spectateur est plongé dans une ambiance qui ne rappelle que très peu le théâtre conventionnel. Une imposante structure métallique complexe et mouvante de trente mètres de long sur dix-sept de large, et d'une hauteur allant de dix à douze mètres, sert de scène et divise le public tout comme l'équateur partage le monde. Vingt-quatre horloges représentent les fuseaux horaires. Toutes sont « à l'heure » selon l'endroit où l'on se trouve. Un système de passerelles mobiles, de stores horizontaux, d'ascenseurs et d'écrans permet aux artistes de transformer l'espace en cabaret, chambre d'hôtel, salle d'attente, toutes annexes de l'aéroport. C'est ce décor qui vaut à l'œuvre la désignation de « cabaret technologique » (*Convergences*) ou de « cabaret pour aéroports » (*Le Journal de Québec*, 30 mai 2002). De fait, les places réservées au public sont disposées selon le plan des cabarets ou des cafés-bars situés dans les aéroports. Dans une entrevue parue dans le *New York Times* du 16 septembre 2001, Peter Gabriel, le coproducteur, a déclaré : « We'd love for it to be in an airport, but because there is an air crash in it, it's unlikely to be approved » (*Nous aimerions que la pièce prenne place dans un aéroport, mais comme il y a un écrasement d'avion, il est peu probable que ce soit faisable.*) Il convient de noter que *Zulu Time*, qui était destinée au Festival Québec-New York en septembre 2001, mettait en scène, dans les premières versions, des « trafiquants de drogue en transit, terroristes poseurs de bombes, hôtesses de l'air esseulées s'immisçant comme des virus dans cet univers de machines »[1]. Annulé à New York pour des raisons évidentes, le spectacle est monté, avec peu de modifications, en juin 2002 à Montréal, et s'avère « un miroir plus actuel que jamais » (*La Presse*, 30 juin 2002).

Avant que le spectacle ne commence, le spectateur, assis à sa place dans ce cabaret où des lumières clignotantes et des crépitements font penser à une énorme machine, n'a à sa disposition pour s'orienter que le programme imprimé. Si le paratexte est censé lui fournir le titre, la liste des personnages, les indications scéniques temporelles ou une préface ou un avertissement, il fait pourtant défaut ici : à part une longue liste de concepteurs, techniciens, machinistes, créateurs et autres membres de l'équipe technique, le programme n'indique que la liste et le profil des interprètes, à qui aucun rôle précis n'est attribué, ainsi que la « séquence des scènes » écrite sur le plan vertical. D'alpha à Zulu, chacune de ces 26 scènes correspondent

1. Voir le site Internet : http://www.exmachina.qc.ca/français/page/creation/zulu zulu.html

2. Alpha, Beta, Charlie, Delta, Echo, Fox-Trot, Golf, Hotel, India, Juliet, Kilo, Mike, November, Oscar, Papa, Quebec, Romeo, Sierra, Tango, Uniform, Victor, Whiskey, X-Ray, Yankee, Zulu.

à un mot du code aéronautique[2]. Le rapport entre le titre et ce code est évident. Lepage explique :

> Zulu Time c'est l'heure de Greenwich, l'heure universelle, une terminologie employée par le Code international de l'aviation. Ce code est constitué de 26 mots qui suivent les lettres d'alphabet, d'alpha à zulu et uniformisent les communications entre les avions et le sol (*Le Figaro*, 18 septembre 1999).

Même la temporalité est mise en jeu, Zulu Time étant une heure « internationale » plutôt artificielle. Comme on l'explique au sujet du titre :

> Zulu Time c'est l'heure universelle dans le jargon des militaires. Zulu Time c'est donc la même heure pour tous, ou plus d'heure pour personne, ce qui revient au même, surtout lorsqu'on l'applique aux avions, aux aéroports, aux passerelles de transit, aux chambres d'hôtel, aux restaurants, aux bars anonymes. Ici nous sommes à la fois nulle part et quelque part (*Le Soleil*, 21 octobre 1999).

Lepage dit aussi s'inspirer de ressources concrètes :

> Nous commençons toujours à travailler à partir des ressources sensibles, jamais de thèmes [...]. Nous travaillons davantage des sensations, vivaces et plus éloquentes. La « ressource » initiale est donc nécessairement une chose sensible (S. Lévesque, 1987 : 121-122).

Il se peut fort bien que la ressource concrète soit ici l'étiquette posée sur les bagages, qui indique la destination, telle que CDG (Charles-de-Gaulle), pour Paris. D'ailleurs, Lepage a été décrit comme « une sorte de globe-trotter culturel. Toujours entre deux avions, deux pays, deux projets » (*Le Figaro*, 18 septembre 1999). Il n'est nullement dans notre propos de résumer ou de décrire chaque tableau, d'autant plus qu'un tel exercice irait à l'encontre du projet de Lepage. L'écrivain scénique refuse le texte écrit en affirmant que « le texte "figé" est trop souvent "un compte rendu", le "fantôme" d'un événement qui s'est passé » (Hébert et Perelli-Contos, 2001 : 57). Ceci est d'autant plus vrai pour *Zulu Time* dans lequel langue, langage, code alphabétique font défaut car, bien que la production s'inscrive sous le signe du code aéronautique destiné à la communication internationale et mette en scène les moyens de communication les plus au point (vidéo, film, projections, son), le trope central est justement celui du manque de communication, d'où le paradoxe.

Le spectacle recrée l'ambiance des aéroports, lieux en principe d'échanges, de communications, de contacts entre individus, cultures et sociétés, mais ces installations internationales et interculturelles favorisent plutôt la solitude, l'anonymat et l'isolement. La structure métallique et froide sur laquelle tout se passe, ainsi que la musique « techno », les bruits grinçants et la lumière crue plongent le spectateur dans l'ambiance des aéroports où règnent une menace omniprésente (attaques terroristes, écrasements, vols ou rendez-vous manqués) et l'anonymat. Quand le spectacle s'ouvre, les interprètes traversent les passerelles d'un pas de plus en plus pressé, sans se parler, sans se regarder ou se voir. Vêtus d'uniformes, de sari, de djellaba ou de costumes d'affaires, ils marchent, courent et se précipitent au fur et à mesure que le tempo de la musique prend un rythme de plus en plus rapide. Leurs gestes deviennent progressivement plus agressifs car, incapables d'exprimer ou de partager leur détresse, ces représentants de la culture multinationale typique des aéroports se croisent et se heurtent sans établir de contact affectif, ne voyant chez l'autre qu'un obstacle. Lepage explique :

> L'aéroport offre un curieux paradoxe, hors [de] l'espace et des frontières, presque hors du temps, ce lieu représente un carrefour de cultures multiples. Les aéroports sont probablement les premiers endroits où le métissage culturel a été expérimenté, et où s'actualise véritablement le concept de « global village ». À preuve l'existence d'une chapelle multiconfessionnelle à l'aéroport d'Amsterdam. L'aéroport devient ainsi microcosme du monde avec ses diversités. Voyageurs d'origines variées y passent, y mangent, y dorment. Et pourtant, les cultures s'y côtoient sans se mêler. Chacun est seul dans la multitude (*Voir*, 17 mai 1999).

Il s'ensuit que dans tous les épisodes, d'alpha à zulu, de la vie sans amour à la sexualité violente, du fox-trot farfelu au tango tragique, les comédiens, chanteurs et acrobates nous montrent le paradoxe tragique : l'absence de communication véritable dans un monde informatisé et branché. En somme, la solitude dans la multitude, des gens connectés mais non en communauté.

Le cabaret technologique commence justement avec un numéro de cabaret et la chanson célèbre « Time after Time ». Mais quand le chanteur au charme douteux se lance dans son texte en racontant des blagues en allemand devant un auditoire francophone, il perd rapidement son public. Les gens ne rient pas, sauf de lui. Dans « Whiskey », quand l'hôtesse de l'air reprend cette même chanson après avoir écouté ses messages « cochons » au rendez-vous télé, c'est d'une voix rauque et

désespérée, qui révèle l'angoisse tragique et paradoxale chez une femme qui, tout en rencontrant des centaines de personnes par jour, se trouve désespérément seule. Si communication il y a, elle ne fonctionne qu'à sens unique : le comédien ne rejoint pas son public, on écoute ses messages au téléphone, on chante seul dans un bar sans qu'il y ait de réponse.

Si le spectateur se trouve plongé dans l'heure universelle, et par conséquent surréelle ou irréelle de Zulu Time, et dans le décor et l'ambiance neutres, génériques, isolants et inter, supra ou a-culturels des aéroports, y compris les bars et les hôtels qui en font partie, c'est surtout grâce à la langue ou plutôt à son inefficacité que le projet inter, extra ou métaculturel de Lepage est mis en lumière. Alphabet tout à fait autoréférentiel dans la mesure où le signe se réfère à lui-même sans aucun rapport avec un signifié : cette « langue » aéronautique et internationale paraît aussi artificielle que l'heure « zulu ». Le spectateur se trouve donc dans un décalage linguistique et culturel qui correspond au décalage horaire. Dans le monde des aéroports régi par un code alphabétique, donc par les mots, il n'y a pas de communication authentique entre les membres de la multitude : les mots ne servent plus à la communication. Au lieu de la communication, de la conversation, du dialogue en somme, le spectateur ou le voyageur a affaire aux messages de sécurité ou aux chansons programmés et enregistrés. On ne parle ni n'écrit avec le code aéronautique, et la langue, dépourvue de sa fonction référentielle, tout comme les blagues du comique « allemand » et la chanson de l'hôtesse qui tombent dans le vide, reste sans récepteur ; le circuit demeure ainsi incomplet.

## Code et compréhension

Aussi inefficace que cela puisse paraître en tant que moyen de communication pour les interprètes, ce code s'avère le seul élément « textuel » susceptible de faciliter la compréhension de la pièce pour le spectateur. Inscrit au programme, le titre de chaque scène, c'est-à-dire le code aéronautique, se trouve également projeté au fur et à mesure sur un écran intégré à la structure métallique. Le paratexte du programme devient donc un élément scénique essentiel à l'organisation et, comme nous le verrons, à la compréhension de la production. Lepage joue avec la forme extratextuelle du paratexte, en le projetant sur scène, et ce d'une façon paradoxale, car il s'agit d'un paratexte sans texte préalable.

La séquence des scènes, reproduite sur le plan vertical dans le programme, rappelle les systèmes iconiques, tels que les hiéroglyphes égyptiens qui exigent du lecteur non pas de former des liens entre symboles afin d'établir une relation contiguë entre phonèmes, mais de lire chaque élément séparément comme un symbole autonome. La séquence des scènes se présente donc comme une table des matières qui ne fait que mettre en ordre différentes parties plus ou moins disparates. Mais n'importe quel lecteur occidental y reconnaîtra tout de suite l'alphabet latéral et comprendra le besoin de « lire » les lettres et les mots au moment où ils paraissent sur l'écran et de les mettre en rapport pour en faire ressortir le sens.

De Kerckhove explique : « The semantic and phonological dimensions of the text are adequately represented by the sequence of visual characters. [...] The reading process of Indo-European alphabets is ruled by the principle of sequential contiguity[3] » (1988 : 404-405). Qui plus est, le concept de « A à Z », qui veut dire du commencement à la fin, annonce une progression. Habitué à lire et à lier les lettres afin de créer un mot, une phrase ou un texte complet et cohérent, le spectateur cherche à lire et à lier les scènes. Or, si le programme énumère les scènes à la verticale, de sorte que chacune puisse fonctionner comme un épisode ou comme une image autonome[4] – il faut noter au passage que Lepage a mérité le titre de « faiseur d'images » (Perelli-Contos et Hébert, 2001 : 266) –, l'affichage de ce même alphabet[5], de façon séquentielle et synchronique durant le spectacle, suggère la présence d'un principe unificateur, à savoir la notion de solitude évoquée plus haut.

De Kerckhove propose de plus que cette recherche de sens exigée par l'alphabet linéaire forme la base du théâtre développé à Athènes. En libérant le public du besoin d'apprendre par cœur une multitude d'icônes, l'alphabet linéaire et vocalique permet un plus haut niveau d'abstraction. De Kerckhove ouvre son livre *The*

3. « Les dimensions sémantiques et phonologiques du texte sont représentées adéquatement par une séquence à caractère visuel. [...] Le processus de lecture des alphabets indo-européens est régi par le principe de contiguïté séquentielle. » [Traduction libre.]

4. Signalons que dans une des premières productions de *Zulu Time* à Zurich, il n'y avait que 22 tableaux.

5. Notons que ces lettres projetées par ordinateur n'ont rien de statique. De Kerckhove précise : « The printed word is, and always was, still. There is an old adage : verba volant, scripta manent-spoken words fly, but written words stay. On-ligne that simply is not true anymore ». (de Kerckhove, 1997 : 107). (*Le mot imprimé est, et a toujours été, fixe. Il y a un vieux dicton qui dit que les paroles s'envolent et que les écrits restent. En ligne cela n'est tout simplement plus vrai.*) [Traduction libre.]

6. « J'ai inventé pour eux l'art du numérotage, la base de toutes les sciences, et l'art de combiner les lettres, la mémoire de toutes choses, l'origine des Muses et de tous les autres arts. » [Traduction libre.]

*Alphabet and the Brain* avec sa traduction d'un passage du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle.

> I invented for them the art of numbering, the basis of all sciences, and the art of combining letters, memory of all things, mother of the Muses and source of all the other arts[6] (1988 : xvii).

La mémoire de toutes choses se trouvant récupérable grâce à un alphabet qui ne représente plus chaque chose par un symbole (comme les hiéroglyphes) et pour lequel le lecteur n'a point besoin de contexte pour composer ou décoder un mot (comme l'alphabet sémite), la pensée critique et abstraite peut s'épanouir.. Dans son article « Écriture, théâtre et neurologie », de Kerckhove explore davantage ce lien entre le théâtre, l'alphabet et l'imaginaire :

> Le théâtre, en distançant l'action de la participation immédiate du spectateur, est une sorte de traduction de son expérience multisensorielle en références principalement visuelles. [...]. L'effet de la pratique théâtrale serait donc d'éduquer rapidement les spectateurs à la pratique de l'imaginaire visuel. [...] c'est le théâtre qui a servi d'environnement pour favoriser l'intégration neurologique des effets de l'alphabet phonétique en Attique (1982 : 119) .

Mais les liens entre l'alphabet et le théâtre ne se limitent pas au niveau d'abstraction permis par celui-là. Comme l'explique de Kerckhove, « [...] à l'alphabet, le théâtre emprunte la séquence linéaire et le pouvoir de séparer les sens les uns des autres au profit du regard [...]. C'est le mouvement de l'information, unidirectionnel, qui saute de relais en relais pour aboutir à sa conclusion » (1982 :117, 121).

En plus d'orienter et de guider le spectateur « de relais en relais », le code aéronautique basé sur l'alphabet met en évidence le projet international et interculturel de Lepage car, comme nous l'avons suggéré plus haut, ce code doit son existence à sa portée internationale, interlinguistique ou interculturelle. Notons que Lepage a reconnu le potentiel ainsi que l'existence possible d'une langue internationale avant la création de *Zulu Time.*

> I've become interested in language as a universal thing. You know that they discovered a sort of proto-European language ? It is made up of 22 words that

7. « Le langage m'a d'abord intéressé par son aspect universel. Vous savez qu'on a découvert une sorte de protolangage européen ? Il compte 22 mots qui apparaissent dans chaque langue du monde, de l'anglais au japonais [...]. Cela me porte à espérer que non seulement chacun pourra préserver sa propre culture et parler sa propre langue, mais qu'un jour nous aurons une langue seconde. » [Traduction libre.]

> feature in absolutely every language in the world from English to Japanese. [...] It gives me hope that everyone can keep their own culture and speak their own language, but that we'll have one day a secondary language[7]. [...] (*The Daily Telegraph*, 6 mars 1999).

Le langage ou plutôt le code de *Zulu Time* reste une création artificielle ayant toutefois comme fonction première la communication internationale[8]. Si Lepage vise à mettre en scène l'aspect à la fois universel ou interculturel de ce code, il signale aussi l'impossibilité de concilier les diverses cultures, les multiples solitudes. Selon Chantal Pontbriand, « Lepage s'adresse à la communauté que nous avons formée, fragmentée par le temps de Greenwich, et disséminée dans les aéroports du monde » (*Le Monde*, 18 septembre 1999). C'est ainsi que se résument le défi et le projet interculturel de Lepage. Effectivement, si les aéroports sont pour lui « un carrefour de cultures multiples », ces mêmes cultures, comme il le constate lui-même, « s'y côtoient sans se mêler », malgré la présence en principe unificatrice de ce code universel.

Tout comme le code qui lui sert de base, le spectacle *Zulu Time* se situe non pas entre plusieurs langues ou cultures, mais plutôt au-delà de celles-ci ou, comme l'aéroport lui-même, à l'extérieur des frontières géopolitiques, culturelles, linguistiques et temporelles traditionnelles. Lepage affirme :

> Les auteurs dramatiques sont désavantagés par le phénomène de la globalisation. L'écriture ne peut plus être que locale, provinciale et nationale, elle s'adresse à un auditoire international, donc il doit y avoir réécriture. C'est un problème, mais une grande chose aussi. Ça oblige les auteurs dramatiques à trouver des formes qui résistent aux intempéries de la traduction. Le spectateur a changé aussi, il a plus d'outils pour aller au théâtre, le film et la télé lui ont donné une éducation dramatique, très grande. Il a une grande facilité à transiter d'une culture à l'autre. De là à dire qu'on va vers un méta-langage de la scène qui abolira toute barrière de langues... je ne sais pas... (*Le Soleil*, 22 janvier 2000).

8. Rappelons que cet alphabet doit son origine aux militaires américains et que, malgré le caractère « international » de certains mots, il trahit en quelque sorte ses origines et constitue ainsi un autre exemple de l'américanisation. Pourtant, l'emploi de ce code sur le plan international confirme son aspect interculturel et interlinguistique. Je tiens à remercier Rainier Grutman de cette observation perspicace. Par ailleurs, le choix des mots n'a rien d'arbitraire. L'objectif est d'être compris même lorsque les transmissions radiophoniques sont mauvaises. Pour une raison quelconque, les voyelles s'entendent mieux et se distinguent mieux que les consonnes. Donc, pour chacun de ces mots, la séquence des voyelles est différente. Si, dans une mauvaise transmission, on entend « a » « a », on comprend « alpha ». Si on entend « i » « o », on comprend « kilo » et ainsi de suite.

Ce métalangage se voudrait international ou interculturel et, tout comme l'alphabet aéronautique, résisterait aux aléas de la traduction. Lepage explore plutôt l'espace intermédiaire, puisqu'il ne situe pas le spectateur dans une culture, une langue ou une zone source ou cible, mais le positionne à l'interface.

Cette notion d'interface rappelle un autre aspect du théâtre de Lepage particulièrement important dans *Zulu Time*, car un des langages scéniques les plus en évidence est celui de la technologie, surtout de l'informatique, langue qui surpasse ou dépasse les langues conventionnelles bien ancrées dans une culture et ou dans un alphabet précis. La transformation de la langue à la suite des progrès technologiques est centrale dans l'étude récente de Steiner sur les « grammaires de la création ». Il confirme :

> I put forward the intuition, provisional and qualified, that the language-animal we have been since ancient Greece so designated us, is undergoing mutation. It seems to me that recent technological developments, technology inevitably implicating metaphysics, come near to enforcing some such supposition[9] (Steiner, 2001 : 265).

L'emploi de la technologie, comme le précisait Lepage plus haut, permet au spectateur « [...] une grande facilité de transiter d'une culture à l'autre ». Si l'écrivain scénique a su désancrer la langue, [...] « déprogrammer » le regard, le « libérant » de son ancrage linguistique et narratif" (Hébert et Perelli-Contos, 2001 : 190), c'est surtout en tant qu'« Inspecteur Gadget » (*Le Devoir*, 20 février 2000) du théâtre, et en tant que « bricoleur du virtuel » (*Nouvel Observateur*, 23 septembre 1999) que Lepage offre au spectateur « l'occasion de déprogrammer le regard de ses habitudes perceptives pour lui faire découvrir des réalités et voir ce qui est caché, latent, virtuel » (Hébert et Perelli-Contos, 2001 : 191). Comme le précise Pontbriand :

> Les œuvres de Lepage font penser à la cybernétique, à la capacité que nous avons maintenant de relier une idée à l'autre, un monde à l'autre. Le théâtre de Lepage est un hyperthéâtre, lieu d'excellence de l'hyperlien, de la surface et du frottement (*Le Monde*, 18 septembre 1999).

9. « J'ai l'intuition, provisoire mais fondée, que l'animal linguistique que nous avons été depuis que la Grèce ancienne nous a désignés ainsi, est en mutation. Il me semble que les développements technologiques récents, étant donné que la technologie implique nécessairement la métaphysique, sont sur le point de confirmer cette hypothèse. » [Traduction libre.]

Qui plus est, la langue de l'informatique, qui se veut inter, méta ou supraculturelle, dans la mesure où elle fonctionne non pas dans un pays ou une culture quelconque, mais plutôt dans le cyberespace, et qui, tout comme les aéroports, appartient à tous ou à personne, transforme le théâtre ainsi que notre façon de penser et de communiquer comme l'a fait, d'ailleurs, l'alphabet dans l'Antiquité, et dont l'emploi dans *Zulu Time* n'a rien de gratuit.

À l'instar de de Kerckhove[10], Hébert et Perelli-Contos suggèrent l'existence d'un lien entre l'alphabet et le théâtre et annoncent d'autres transformations à venir, compte tenu de la place de plus en plus grande accordée à la technologie.

> En ce sens encore et à l'instar du théâtre antique qui a contribué d'une certaine façon à l'assimilation de la *théôria* en tant que mode de connaissance suscité par l'usage de l'écriture phonétique, le théâtre de l'image ne contribuerait-il pas, à sa façon, à l'assimilation d'un(de) nouveau(x) mode(s) de connaissance que les technologies actuelles seraient en train de susciter ? Dans ce même sens finalement, le théâtre de l'image ne serait-il pas, comme le théâtre antique, l'un des témoins privilégiés d'une révolution paradigmatique que nous serions en train de vivre ? (p. 160)

De Kerckhove postule, quant à lui, que l'hypertexte ajoute une troisième dimension à la lecture linéaire, en nous obligeant à « lire » d'une façon sphérique : si la langue écrite est une surface, l'hypertexte est représenté par le concept du volume dans l'espace (1997 : 96). C'est ainsi que s'explique la différence entre surface et interface. Si le plan du cabaret donne au spectateur l'impression de se trouver sur ou dans la scène, les maintes opérations technologiques, y compris la projection d'images infographiques, l'obligent aussi à « lire » autour de lui et à la jonction des systèmes. Quant à l'œuvre de Lepage, Perelli-Contos et Hébert précisent :

> Au moyen de la métaphore d'une image à l'autre, c'est le regard qui se met en mouvement, passant des réseaux routiers – fussent-ils imaginaires – à ceux, plus complexes, de correspondances visuelles déconcertantes dues, entre autres cho-

10. De Kerckhove précise : « Art only became a recognized human reality when the Greek alphabet shattered the human senses by reducing the rich sensoriality of oral language to a series of abstract squiggles. The job of art, then, as now, was to take each sense and reconstitute a world around it in terms of drama, painting, music, dance, fine food etc. » (1997 : 23). (*L'art n'est devenu une réalité pour l'humain que lorsque l'alphabet grec a bouleversé son univers sensoriel en réduisant la sensorialité de la langue parlée à une série de gribouillis abstraits. Le but de l'art, désormais, était de reconstituer, autour de chacun des sens, un monde redéfini en termes de théâtre, de musique, de danse, de gastronomie et autres*) [Traduction libre.]

> ses, au croisement des disciplines artistiques, des technologies et des cultures et par là, à ceux du sens. [...] Car les images qu'il lui offre semblent déborder du cadre de scène, déborder d'elles-mêmes pour s'avancer jusqu'à lui, l'invitant à participer à la construction imaginaire, à s'installer dans l'espace fictif qu'elles façonnent et à pénétrer à l'intérieur d'elles-mêmes, un peu comme si le spectateur entrait sur scène (2001 : 268-274).

L'effacement de l'espace neutre s'avère aussi un prolongement des nouvelles technologies identifié par de Kerckhove. Il affirme :

> The Greek invention of the theatrical institution was but an external, standardizing means to facilitate the integration of sensory inputs coming from within the self during the reading process. But we do not process information in our minds alone anymore. With interactive and screen-based technologies, the orientation is reversed : it's the body looking out. [...] Even with computers, in spite of, or perhaps because of, the interactive nature of the process, there is an intermediate stage of information-processing between what is behind the screen and the mind. There is consequently a considerable inversion of our psychology as it is moving from within, outward[11] (1997 : 149).

Cependant, il ne s'agit surtout pas de chercher dans ce monde informatisé, ou dans ces technologies méta ou interculturelles, une véritable communication ou la réconciliation interculturelle ou interpersonnelle. En effet, tout comme les aéroports, comme le code alphabétique, comme *Zulu Time*, – qui visent tous à l'uniformisation, à la correspondance, à la communication, à la réduction de l'écart temporel ou spatial et même culturel –, les technologies risquent de nous laisser toujours « seul(s) dans la multitude ». Ainsi que le précise Lepage, nous nous trouvons tous dans « un monde

11. « L'invention par les Grecs de l'institution théâtrale n'a été qu'un moyen extérieur et normalisateur de faciliter l'intégration des stimuli sensoriels qui apparaissent chez l'individu pendant la lecture. Mais nous ne traitons plus l'information que dans nos esprits. Avec les technologies interactives et cathodiques, l'orientation se trouve inversée : c'est le corps qui observe. Même avec des ordinateurs, en dépit de, ou peut-être à cause de la nature interactive du processus, il y a une étape intermédiaire d'assimilation entre ce qui est derrière l'écran et la pensée. Il y a conséquemment un renversement considérable de notre psychologie à mesure qu'elle se déplace de l'intérieur vers l'extérieur.» [Traduction libre.]

12. De Kerckhove affirme : « We are all electronic Pinocchios with our hands on our keyboards, lying through our teeth as we try to pretend that, no, nothing has changed, we are still the same, it's the technology that has changed... The wish to become human again, at the other end of the technological metamorphosis, is what drives the intense research into humanoids » (1997 : 56). (*Nous sommes tous des Pinocchios de l'électronique avec nos mains sur nos claviers, mentant de façon éhontée alors que nous prétendons que, non, rien n'a changé, que nous sommes toujours les mêmes, que c'est la technologie qui a changé... Le désir de redevenir humain, à l'issue de la révolution technologique, est ce qui motive les recherches actuelles sur les humanoïdes.*) [Traduction libre.]

où l'omniprésence des machines et de la technologie fait de nous des êtres de plus en plus isolés » (*Le Devoir*, 15 juin 2002)[12].

Lepage affirme que « [l]e théâtre, c'est l'art de la transformation à tous les niveaux [...]. Et le spectateur [y] vient [...] parce qu'il veut voir autrement » (Charest, 1995 : 161). Nous croyons que dans *Zulu Time*, Lepage, tout comme la technologie dont il se sert si librement et avec tant de brio, nous invite aussi à lire autrement. Si le code alphabétique et aéronautique présenté en paratexte et devenu élément scénique permet de « lire » sur un plan linéaire et synchronique une séquence de scènes, il met aussi en relief, et d'une façon paradoxale, l'échec de la communication. Si l'alphabet a su libérer le public, de sorte qu'il puisse entrer dans le monde imaginaire du théâtre et en suivre les relais, ce même code international, projeté et diffusé par les moyens technologiques – et il convient de rappeler que c'est la technologie qui a créé le besoin de cet alphabet –, nous invite à repenser le théâtre : *Zulu Time* se veut un théâtre de l'image dans lequel le mot et la notion de texte, para ou autre, se trouvent éclatés et renouvelés.

Dans cet article, l'auteur étudie le rôle du paratexte dans *Zulu Time*, une production de Robert Lepage. On propose, comme point de départ, que si l'on accepte la définition conventionnelle du paratexte, le spectateur se trouverait sans point de repère aucun. L'auteur postule que dans *Zulu Time* le paratexte, le texte soi-disant « secondaire » envahit véritablement l'espace scénique au lieu de tout simplement « envelopper » le texte dialogué et que le code aéronautique, autour duquel tout le spectacle s'organise, annoncé dans le programme imprimé et exploité pendant le spectacle, fonctionne à la fois comme paratexte et texte visible, lisible mais non dialogué. L'auteur suggère que le paratexte fonctionne d'une manière paradoxale et sert à illustrer le trope central de la production, à savoir, la solitude dans la multitude. En somme, *Zulu Time* se veut un théâtre de l'image dans lequel le mot et la notion de texte, para ou autre, se trouvent éclatés et renouvelés.

In this article, the author considers the role of the paratext in Robert Lepage's *Zulu Time*. Based on the initial premise that conventional definitions of paratext cannot be applied to theatre for which there is no text, the author suggests that the printed programme is the spectator's only reference point. Paradoxically, it is argued, this « secondary » document, normally used to simply set up the main event, actually takes over the production acting therefore, as both a paratext and a visible, readable and staged text. Furthermore, the paratext, which includes, primarily, the international aeronautic alphabet, plays a paradoxal role to the extent that it illustrates the production's central trope, namely that of solitude in a multitude. The author argues *Zulu Time* is imagistic theatre in which traditional concepts of text and paratext are challenged and renewed.

*Jane Koustas est professeure à l'Université Brock. Ses recherches portent sur la traduction, la traduction théâtrale et le théâtre québécois.*

## Bibliographie


BAILLARGEON, Stéphane (2000), « Lepage en stock », *Le Devoir*, 20 février.

BÉLAIR, Michel (2002), « *Zulu Time* ! Le théâtre à l'heure de la globalisation », *Le Devoir*, 15 juin.

BERNARD, Sophie (2001), « *Zulu Time* : Robert Lepage », *Convergences*, vol. 2, n° 1, p. 9-12.

CAMERLAIN, Lorraine (1987), « O.K. on change ! », *Cahiers de théâtre Jeu*, vol. 45, n° 1, p. 83-87.

CHAREST, Rémy (1995), *Quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même, et Ex Machina.

DE KERCKHOVE, Derrick (1982), « Écriture, théâtre et neurologie », *Études françaises*, vol. 18, n° 1, p. 109-128.

DE KERCKHOVE, Derrick (1997), *Connected Intelligence : The Arrival of the Web Society*, Toronto, Sommerville House.

DE KERCKHOVE, Derrick et Charles LUMSDEN (dir.) (1988), *The Alphabet and the Brain : The Lateralization of Writing*, New York, Berlin, Heidelberg, Springer-Verlag.

DOLBEC, Michel (1999), « Une pièce où la parole a pratiquement cédé la place à l'image et à la musique », *Le Soleil*, 21 octobre.

DVORAK, Marta (1996), « L'altérité et les modes de non-traduction : un regard sur Robert Lepage », *Études canadiennes*, vol. 41, p. 57-70.

GUILBERT, Manon (2002), « Production de Peter Gabriel et Robert Lepage au FIJM », *Le Journal de Québec*, 30 mai, p. 49.

HARBOURFRONT CENTRE (2001), « World Leaders : A Festival of Creative Genius », Toronto.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval.

LALIBERTÉ, Marie (2000), « Robert Lepage : *Zulu Time* », *Voir*, 11-17 mai.

LÉVESQUE, Robert (1995), « Robert Lepage », *Les entretiens du Devoir : 190-94, Arts et Littérature*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, p. 65-75.

LÉVESQUE, Solange (1987), « L'artè è un veicolo : entretien avec Robert Lepage », mise en forme par Lorraine CAMERLAIN, *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, p. 109-12

MORISSETTE, Nathaëlle (2002), « *Zulu Time* : un miroir plus actuel que jamais », *La Presse*, 30 juin.

PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.

PERELLI-CONTOS, Irène et Chantal HÉBERT (2001), « L'œuvre de Robert Lepage. Voyage(s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s) », dans Dominique LAFON (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 265-281. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », 10.)

PONTBRIAND, Chantal (1999), « Metteur en scène, réalisateur, comédien, deus Ex Machina (le nom de sa compagnie), Un Québécois dans son temps », *Le Monde*, 18 septembre.

STEINER, George (2001), *Grammars of Creation*, New Haven and London, Yale University Press.

ST-HILAIRE, Jean (2000), « Robert Lepage : le créateur se penche sur l'avenir du théâtre », *Le Soleil*, 22 janvier.

SHEWEY, Don (2001), « A Symbolic Nation Aspires to the International », *New York Times*, 16 septembre, Arts and Leisure, p. 1-6.

THÉBAUD, Marion (1999), « Robert Lepage dans les airs », *Le Figaro*, 18 septembre.

WHITELY, John (1999), « A Passion for Unpolished Gems », *The Daily Telegraph*, March 6.

**Gilbert David**
Université de Montréal

# Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre

Aller au théâtre de nos jours s'accompagne invariablement d'un petit rituel qui, pour être devenu un automatisme, n'en est pas moins chargé de nombreuses implications : en se procurant le programme, qui lui est offert gratuitement ou non, le spectateur se trouve en effet à nouer, sans trop le savoir, une relation contractuelle avec le producteur d'un événement théâtral. Il s'agit en d'autres mots d'une *prise de contact* par laquelle un producteur assigne à un spectateur la responsabilité *ante festum* d'être le coproducteur du sens de la représentation scénique – ce qui ne va pas sans convoquer des règles, des conventions et des savoirs, qui permettraient, à première vue, de réguler l'échange projeté entre les créateurs et les spectateurs.

Un tel contrat peut certes s'avérer plus ou moins « programmatique » de la part du producteur, mais il suffit qu'il existe pour y déceler le cadre de référence que celui-ci a souhaité établir à l'intention du public – y compris son image de marque – et ses engagements à son égard. Au théâtre, contrairement à ce qui touche la production d'un livre ou d'un film, la relation contractuelle se manifeste en amont et en périphérie de l'objet symbolique concerné. Cela a plusieurs conséquences, peut-on penser, non seulement sur la réception immédiate d'une production spectaculaire, solidaire d'un horizon d'attente, mais également en différé, une

fois que le spectacle a quitté l'affiche, alors que le programme devient un document clé pour la reconstitution de ses conditions de production. Le programme de théâtre appartient ainsi à la nébuleuse du paratexte littéraire et théâtral, que la présente étude tente de mieux cerner.

Du point de vue de l'histoire du théâtre, sinon de l'analyse du spectacle, la prise en compte du paratexte théâtral est fondamentale, dans la mesure où les discours qui s'y manifestent sont chargés de multiples indices sur les postures socio-esthétiques d'un producteur donné – et ce, précisons-le, même lorsque les informations directes à ce sujet sont à peu près inexistantes. Si un paratexte peut être dit théâtral parce qu'il tire sa signification de sa relation à l'événement théâtral auquel il est subordonné[1], il ne fait pas de doute que l'ensemble auquel appartient le programme – avec l'affiche, le communiqué de presse, le prospectus publicitaire, les manuscrits de la mise en scène (Thomasseau, 2001) et autres – n'est pas matériellement incorporé à la représentation (ou, si l'on veut, au « texte spectaculaire »[2]), comme l'est, une préface au sein d'un ouvrage. La distinction, essentiellement spatiale, entre le péritexte et l'épitexte[3], avancée par Genette pour l'étude du paratexte littéraire, pose problème ici : le programme de théâtre, à première vue, semble assimilable à un péritexte, car il se trouve effectivement en périphérie de l'événement spectaculaire qui lui sert d'ancrage éditorial, à tout le moins pendant toute la période des représentations. Mais comment ne pas voir que le même programme relève aussi de l'épitexte (public, en l'occurrence), parce qu'il a en effet été conçu et élaboré parallèlement aux préparatifs du spectacle, et qu'à terme, il est matériellement autonome par rapport à la représentation à laquelle il est associé ?

Devant ce risque réel de confusion terminologique, il apparaît préférable de renoncer aux catégorisations propres au paratexte littéraire (incluant les textes de théâtre) et plus fécond de chercher à cerner les particularités du paratexte théâtral,

1. Nous ne suivons pas Jean-Marie Thomasseau (1984 ; 1997) qui restreint le paratexte théâtral au texte didascalique dans une pièce (titre, liste des personnages, indications scéniques, et autres). Il nous semble plus pertinent de parler dans ce cas de paratexte dramaturgique.

2. À défaut d'une appellation moins métaphorique, c'est la formule que nous retiendrons pour désigner un spectacle théâtral qui réunit en un lieu et pour un temps donnés des joueurs et des spectateurs – quelles qu'en soient au demeurant la forme et la matière de son expression. Précisons que le « texte spectaculaire » est le résultat d'une écriture scénique, qui assure l'interaction sémantique et syntaxique d'un ensemble variable de codes.

3. Rappelons que Genette nomme *péritexte* l'ensemble des éléments « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre et la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes » (1987 : 10), et *épitexte* « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume » (1987 : 316).

c'est-à-dire l'ensemble des éléments qui *font signe* par rapport à une représentation théâtrale déterminée et qui ont pour origine le producteur et ses agents[4]. À cet égard, le programme, qui est un paratexte à la fois matériellement extérieur à son « texte spectaculaire » de référence et intrinsèquement lié à celui-ci par de multiples connexions discursives, gagne à être qualifié de *hors-texte*, en s'appuyant sur un emprunt restrictif à la proposition touchant la dimension extratextuelle de tout objet poétique ou artistique (Lotman, 1970). Vu sous cet angle, le programme s'inscrit en effet dans un ensemble de structures extratextuelles qui contribuent à la compréhension d'un objet théâtral, puisque sa teneur descriptive (bien que d'un poids variable) est sous la responsabilité explicite du producteur qui transmet au spectateur des informations sur les conditions de production d'un spectacle, voire sur les conditions d'énonciation de la représentation théâtrale[5].

Comme nous le découvrirons plus loin en décortiquant le régime éditorial du programme, celui-ci excède largement, dans la grande majorité des cas, le simple rôle de marqueur spatio-temporel d'un événement théâtral. Ainsi, par le biais du programme, fût-il rudimentaire, le producteur est d'abord conduit à proclamer la pleine légitimité[6] et le caractère mémorable d'un spectacle – par le fait, peut-être, qu'il est le premier à savoir celui-ci condamné à disparaître[7]. Par ailleurs, comment ne pas voir qu'au-delà de son usage immédiat, en apparence étroitement ciblé, le programme se présente finalement comme un message à interpréter par rapport à l'espace public contemporain ? Il faudra s'en souvenir au moment d'effectuer l'analyse du discours du programme, d'autant plus que nous nous trouvons devant un paratexte qui change de statut dès la fin de la série des représentations pour laquelle il a été réalisé. De là la nécessité de se doter des instruments appropriés pour décrypter la forme et la substance d'un tel document, dont on commence à pressentir la complexité. Afin de nous prémunir contre la tentation de brûler les étapes,

4. Dans la perspective d'une conception élargie du paratexte théâtral, il ne serait pas sans intérêt de s'interroger plus avant sur le statut des photographies prises durant les répétitions, des esquisses de costumes ou encore des entrevues journalistiques données par des gens de théâtre à l'occasion d'une production.

5. Il est possible de faire la distinction entre une source endogène et une source exogène du hors-texte, en plaçant les entrevues et les interviews de créateurs par des tiers (journalistes ou autres) à l'intersection de ces deux ensembles. De plus, le caractère antérieur, synchrone ou postérieur à l'événement spectaculaire devrait servir à départager certains éléments, par exemple l'autobiographie d'un comédien dans laquelle ce dernier commenterait son jeu dans un spectacle.

6. Nous pensons ici à la mention du copyright dans les publications, par laquelle sont précisés le(s) détenteur(s) des droits sur l'œuvre, l'année (et, parfois, le trimestre) de leur obtention. Le droit de produire et de diffuser un spectacle est assujetti à de nombreuses juridictions (lettres patentes de la compagnie productrice, droits d'auteur, conventions de travail, règlements de sécurité, permis d'opération, et autres), dont le programme se fait l'écho de manière plus ou moins explicite.

il faut prendre le temps de bien cerner les composantes du programme du point de vue de sa structure interne. Pour mener à bien cette entreprise, il importe peu de savoir si, de fait, le spectateur « réel » a consulté la brochure ou le feuillet qu'il a eu en mains *avant* d'entrer dans la salle ou s'il en a pris connaissance *après*, voire jamais. Il doit être clair que notre approche laisse en suspens la question des usages concrets, que font les spectateurs d'un programme – ce qui relève d'une sociologie des pratiques culturelles, appelant d'autres procédures de collectes et d'analyse de données, par exemple l'enquête –, et qu'elle cherche plutôt à mettre au jour les éléments constitutifs du programme de théâtre, c'est-à-dire ses rapports à l'objet spectaculaire et ses stratégies éditoriales à l'endroit du public. En somme, nous nous proposons d'élaborer un modèle qui permette de comprendre le(s) rôle(s) que joue le programme de théâtre dans le fonctionnement même de l'activité théâtrale.

## Un *patchwork* et son instance auctoriale

La fragmentation du programme de théâtre en unités formalisées – à grand renfort, faut-il le préciser, de sous-titres et de compartimentations graphiques –, ainsi que la pluralité apparente de ses énoncés ne peuvent manquer de frapper quiconque a déjà parcouru ce genre d'imprimé. Qui parle, en effet, dans un tel paratexte théâtral ? À quelles fins ? Selon quelles contraintes ?

Véritable *patchwork*, composé de multiples « morceaux » (dont certains sont signés), le programme de théâtre est-il privé pour autant d'une instance auctoriale ? La réponse à cette question est cruciale, car il y a tout lieu de penser qu'elle va déterminer de façon décisive l'analyse du discours pour ce type de paratexte. Or le fait que le programme mette à contribution plus d'un locuteur ne devrait pas faire oublier que l'énonciation y est assujettie, de part en part, à une seule instance auctoriale qui n'est autre que le producteur du spectacle, y compris lorsque ce dernier en délègue la réalisation à un responsable particulier. Puisque « l'individu qui produit l'énoncé n'est pas nécessairement l'instance qui *en prend la responsabilité* » (Chareaudeau et Maingueneau, 2002 : 229), l'auteur du programme est obligatoirement le producteur du spectacle et, par conséquent, tous ceux qui contribuent à sa rédaction et à sa conception (graphique, en particulier) sont, d'une certaine manière, en liberté surveillée ou, si l'on préfère, en service commandé.

7. Ce statut nous avait conduit à qualifier le programme de « petit monument à l'éphémère » (David et Schryburt, 2002).

Si le discours du programme est forcément orienté par son *auteur*, ne serait-ce qu'à travers la sélection des collaborateurs faite par le producteur (ou son délégué), le message complexe du programme se donne à lire, en réalité, de façon à ne pas rendre sa source auctoriale facilement détectable, en raison du brouillage qu'introduit la présence de plusieurs locuteurs parallèles. En ce sens, le producteur pourrait être dit crypto-auctorial. Néanmoins, il y a tout lieu de penser que la discrétion auctoriale du producteur – soucieux de valoriser la production dont il est responsable sans trop indisposer le spectateur[8] – ne va pas jusqu'à abandonner son droit de regard sur les orientations éditoriales du programme. Par conséquent, avant tout examen des énoncés que le programme accueille, il est primordial d'identifier le régime éditorial choisi par tel ou tel producteur, car ce choix ne peut qu'être révélateur de sa stratégie à l'égard du public. Cette stratégie est en grande partie déterminée – est-il besoin de le préciser ? – par l'état du champ discursif propre à la pratique théâtrale contemporaine, au sein duquel chacun des producteurs défend des valeurs (artistiques, sociales, culturelles, politiques et autres). Il s'ensuit que le positionnement du producteur ne se manifeste pas uniquement et, ajouterons-nous, prioritairement dans ce qu'il est convenu d'appeler le « Mot de la direction artistique (ou générale) » d'une compagnie théâtrale, d'autant que plusieurs producteurs n'y ont pas recours[9]. Il peut être tentant, le cas échéant, d'accorder une grande importance à de telles déclarations (d'intention ?) – cela serait valable également pour le « Mot de l'auteur » ou le « Mot du metteur en scène » –, mais il nous semble néanmoins contestable d'isoler un « morceau » du programme de sa totalité éditoriale, dans la mesure justement où c'est toujours le producteur qui est *in fine* responsable de l'énonciation du programme en tant que tel. Que le statut auctorial du producteur admette une part d'ambiguïté (Jubinville, 1991 : 203) ne doit pas conduire à occulter l'existence d'une stratégie qui gouverne l'économie interne du programme : la part dévolue aux collaborateurs externes à la compagnie, les types de textes et les listes qu'on y trouve, la place de l'iconographie, etc.

À ce stade-ci de notre démarche, il n'est pas inutile d'insister sur l'hétérogénéité du programme dans la forme et la substance de son expression, en faisant état des principaux champs éditoriaux susceptibles d'y être concrétisés. Afin d'en faciliter la

8. Nous nous inspirons ici de Genette (1987 : 184) qui s'intéresse à la tâche délicate du *préfacier* d'un ouvrage.

9. Sans contredit, l'analyse de ce type de textes est éclairante, notamment en ce qui touche la rhétorique de l'amplification. Voir l'article de Sylvain Schryburt (2002 : 88-94).

10. Nous avons déjà proposé un premier modèle, tout à fait sommaire, des composantes du programme de théâtre (David et Schryburt, 2002 : 22-27), et notre présente proposition, comme nous le verrons, cherche à aller plus loin en distinguant, entre autres, des strates et des champs éditoriaux dans l'organisation interne du programme.

description, nous proposons en annexe un *tableau synoptique* qui classe, sous réserve d'un inventaire encore plus détaillé, les composantes virtuelles du programme selon diverses fonctions communicationnelles. Cette grille n'a d'autre ambition que de faciliter le repérage des éléments constitutifs de ce type de paratexte théâtral, étant entendu que ce repérage est préalable à l'analyse proprement discursive du programme[10]. Il va sans dire que nous repoussons, par avance, toute utilisation de cette grille à des fins normatives : il ne s'agit surtout pas ici de définir ce que devrait être un « bon programme ». La présence ou l'absence d'un élément et, *a fortiori*, d'un champ éditorial se situe sur le plan strict de l'expression, et ce n'est que dans un deuxième temps que la question de l'articulation entre le plan de l'expression et le plan du contenu devra, bien entendu, se poser.

## Co-texte et avant-texte : les deux champs éditoriaux du programme standard

Précisons d'emblée que nous avons élaboré notre grille à partir d'un échantillonnage qui comprend plusieurs dizaines de programmes réalisés de 1930 à nos jours[11]. Nous distinguons, d'une part, trois champs éditoriaux – nommément le co-texte, l'avant-texte et le métatexte –, qui n'excluent pas la possibilité de chevauchements pour certains de leurs éléments, et, d'autre part, trois strates qui départagent ce qui relève de la production proprement dite, du producteur et de la diffusion/réception. Le tableau que l'on obtient permet d'identifier et de regrouper les éléments qui se retrouvent dans un programme donné à partir de six critères qui forment autant de cases.

Premier en importance par son caractère signalétique qui désigne, du point de vue du sujet interprétant, le contrat de communication (ou le genre de discours) auquel on a affaire, le co-texte est d'abord et avant tout énumératif et, dans une

11. Il s'agit d'un échantillonnage qui isole une partie des programmes montréalais collectionnés dans le cadre d'un projet de recherche subventionné (CRSH, 1999-2001) couvrant tout le XX[e] siècle, et ayant fait l'objet de descriptions détaillées dans un recueil disponible à la théâtrothèque du CRILCQ du site Université de Montréal (voir Schryburt, 2001).

12. Il peut arriver que le programme taise le nom des acteurs, mais cette pratique de l'anonymat ne fait qu'attirer l'attention, pour ainsi dire en creux, sur un positionnement socio-esthétique particulier.

13. Le caractère événementiel d'une production théâtrale se double, par le biais du programme, d'une assignation qui engage la responsabilité du producteur et qui situe le public face à ses interlocuteurs directs ou en coulisse : c'est bel et bien X qui a la responsabilité de tel rôle et Y qui signe la mise en scène, et autres.

moindre mesure, descriptif, au sens le plus neutre possible du terme. En d'autres termes, le co-texte comprend l'ensemble des informations strictement factuelles qui permettent l'identification de l'objet spectaculaire en cause et qui précisent la responsabilité et l'identité de tous les intervenants qui y sont impliqués[12], de même que les coordonnées du producteur et les renseignements pratiques (prix des places, règlements à observer et autres). Dès lors, le co-texte est totalement solidaire de l'événement théâtral[13] qui, sans lui, serait on ne peut plus lacunaire sur le plan informationnel – titre du spectacle, auteur(s), producteur(s), lieu(x), date(s), etc. – et même indéchiffrable en l'absence d'un certain nombre de listes – notamment la distribution, la liste des concepteurs, celle du personnel de direction, etc. –, sans lesquelles le spectateur serait privé de points de repère essentiels face à l'énonciation scénique. Le co-texte, on le conçoit aisément, serait le seul champ éditorial du programme qui ne saurait être supprimé sans compromettre aussitôt l'identité générique de ce type de paratexte : il est la condition nécessaire et suffisante pour qu'un programme puisse être reconnu en tant que tel. Cela dit, la question de savoir s'il y a des éléments de ce co-texte qui n'auraient pas un caractère obligatoire peut être mise de côté pour le moment. Toutefois, nous avons cru bon de mettre en caractères gras, à titre indicatif, les éléments dans notre tableau qui nous paraissent constituer le noyau dur du co-texte – du moins en ce qui concerne notre corpus.

Reste maintenant à préciser la place du mode descriptif au sein de ce premier champ éditorial. La première difficulté qui ne manque pas de surgir tient à la quasi-impossibilité d'avoir affaire à une description absolument neutre. Le résumé d'une pièce et la description des actions d'un spectacle, par exemple, peut certes « coller » à sa trame narrative pour ne pas dire son intrigue[14], mais il y entre presque toujours une part d'analyse, révélatrice d'un point de vue. Il y a donc résumé et résumé. Prenons le cas suivant :

> Lisette Martin, orpheline élevée par sa vieille bonne, Nanie, et par son cousin le Docteur Jacques Martin, doit épouser un jeune noble Français, le Comte Didier de Geoffroy. Avant d'aller vivre en France avec son mari, elle est fêtée par ses amis montréalais. C'est au cours des derniers instants des fiançailles, que nous

14. Dans le cas des oeuvres « sans intrigue », qui sont naturellement rebelles au résumé, le programme peut leur substituer un commentaire ou ne rien mettre du tout (par exemple le programme d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Théâtre Populaire du Québec, printemps 1983, [s.p.], dans lequel on a eu recours au commentaire).

15. Le fait de révéler à l'avance le contenu de l'intrigue est peut-être une manière indirecte d'avertir le spectateur que là n'est pas l'essentiel...

> apprenons la tendresse affectueuse de Jacques pour sa cousine et son désespoir de voir partir Lisette. (Programme pour *Le jeune dieu*, [théâtre Impérial], octobre 1936, p. 10.)

C'est une pratique très courante chez les producteurs que de fournir aux spectateurs ce type de condensé qui peut alors être considéré de plein droit, par sa réduction même, comme un élément du co-texte[15]. Mais, pour compliquer les choses, il arrive fréquemment que le programme combine en fait résumé et commentaire, comme dans l'extrait suivant, placé en tête de la rubrique intitulée « L'œuvre » :

> Le fameux Cyrano de Bergerac, pur diamant enclos dans une gangue, âme de beauté dans un corps de laideur, poète et soldat, aime une belle et noble fille, sa cousine, Madeleine Robin, précieuse, exquise que ses admirateurs baptisèrent du nom de Roxane. Mais comment avouer son amour avec un nez grotesque, long, mou, flexible ! [...] (Programme pour *Cyrano de Bergerac*, Compagnie France-Film, [théâtre Saint-Denis], octobre 1942, p. 8.)

Et que faire des textes portant sur « l'historique de la compagnie » ou des « notices biographiques » de l'auteur, des acteurs ou des concepteurs qui émaillent les pages de tant de programmes ? Sont-elles « purement » factuelles ? Dans quel champ éditorial, par ailleurs, peut-on classer les illustrations, notamment les photographies du spectacle, sans oublier la page couverture du programme ?

Pour y voir plus clair, il nous faut prendre dès maintenant en considération le second champ éditorial du programme, que nous avons appelé l'avant-texte. Celui-ci concerne l'ensemble des éléments (textuels et visuels) qui participent des *intentions pédagogiques et didactiques* du producteur et de ses agents (auteur, metteur en scène, acteurs, concepteurs et autres) et qui cherchent par là, dans des proportions variables, à piquer la curiosité du spectateur, à le sensibiliser, l'instruire et le motiver. L'avant-texte, en ce sens, pourrait être rapproché de la préface dans le domaine littéraire, à condition de ne pas oublier que cette instance préfacielle du programme de théâtre est souvent partagée entre plusieurs voix et que, ce faisant, elle est potentiellement porteuse d'une tension entre le texte et la scène – la plupart du temps au détriment de celle-ci. Il faut souligner, à cet égard, que le programme de théâtre n'est pas un paratexte, qui peut vraiment commenter la production spectaculaire à laquelle le spectateur sera, quant à lui, directement exposé, et qu'une part centrale de son contenu éditorial prendra appui sur la fiction dramatique (soit, dans la plupart des cas, le texte de théâtre) du spectacle de référence. Cela ne signifie pas que l'attention dévolue aux divers aspects de la représentation soit nulle : le « Mot du metteur en scène », un entretien avec ce dernier ou avec des interprètes

sont de l'ordre du témoignage, avec tout ce que cela comporte de notations suggestives, d'anecdotes ou d'observations pointues qui font état de la « corporéité » du spectacle (Guy, 1988 : 121), pour ainsi dire de l'intérieur. Il en est de même pour les illustrations qui montrent des esquisses (de costumes, du décor) et des photos de répétition[16] : elles prédisposent le spectateur à la réception du spectacle et visent à mettre le public dans le coup en lui entrouvrant la porte de l'atelier de production. Par le biais de ces cas de figure, on constate que l'avant-texte est réservé aux artistes et artisans du spectacle. Le producteur lui-même n'en est pas forcément exclu, mais, le « Mot de la direction artistique et/ou générale » mis à part, les photos d'anciennes productions de la compagnie ou d'événements mondains, qui touchent la vie de l'organisme, sont des éléments moins susceptibles de figurer au menu d'un programme, comme du reste ce qui concerne les statistiques de fréquentation, les témoignages de spectateurs, etc.

Parmi les éléments qui appartiennent à l'avant-texte du programme, il faut certainement réserver une place centrale à la page couverture. Il s'agit, à n'en pas douter, d'une « vitrine » où s'expose l'image de marque que le producteur cherche à imposer ou à renforcer, mais, le plus souvent, elle relève aussi d'une tentative de séduction auprès du public. Nous entrons maintenant dans le vaste domaine de l'autopromotion et du jeu narcissique plus ou moins subtil, qui ne manquent d'ailleurs pas de colorer l'ensemble des éléments de l'avant-texte. Le discours du programme a une vocation euphorisante : il loue les mérites de l'équipe, il souligne l'enthousiasme des créateurs, il célèbre leur talent ou leur notoriété, il veut convaincre de la qualité sinon de la pertinence de la production concernée. Ainsi, la couverture du programme sert-elle presque toujours d'emblème au credo du producteur, ce qui la dote d'une forte charge symbolique, au seuil d'un avant-texte qui pourra éventuellement en offrir une démonstration plus argumentée. Quoi qu'il en soit de l'ampleur éditoriale de l'avant-texte, il n'en demeure pas moins que la page frontispice du programme est le seul élément de ce deuxième champ qui soit obligatoirement présent, rejoignant ainsi les éléments nécessaires et suffisants du champ du co-texte. C'est pourquoi la page couverture du programme est le seul élément de l'avant-texte que nous ayons mis en caractères gras dans notre tableau.

16. Notons ici que c'est en nous servant de ce critère d'antériorité d'un élément paratextuel par rapport à la représentation elle-même que nous avons placé les photos de la production dans le champ du co-texte, parce que ces dernières (pas si fréquentes, tout compte fait) *illustrent* un moment « réel » du spectacle, alors que les photos de répétition *témoignent* des préparatifs du spectacle. Il s'agit d'une question de degré (ou de nuance) sans doute. Une analyse plus fouillée devrait, de toute façon, se pencher sur le cadrage de ces photographies ainsi que sur les notices qui les accompagnent.

Résumons-nous. Le programme se compose obligatoirement d'une page frontispice (appartenant au champ de l'avant-texte) et d'éléments informatifs qui, tout en étant susceptibles de varier sur le plan quantitatif, forment ce que nous avons appelé le co-texte. Qu'il soit minimaliste ou ostentatoire, raffiné ou criard, sobre ou foisonnant, le programme est toujours gouverné par une instance auctoriale qui combine des éléments factuels et promotionnels, selon une stratégie éditoriale qui vise un double objectif : mettre le spectateur en condition de recevoir une production théâtrale et positionner favorablement le producteur concerné dans le champ théâtral contemporain. Ce sont là les attributions du programme standard.

## Le champ métatextuel du programme : au-delà du programme standard ?

On a vu que le programme de théâtre peut, sans aucunement mettre en péril son statut générique, se garder de toute autre prétention que d'informer correctement le spectateur sur les données objectives du spectacle à l'affiche – sans négliger l'importance du rôle spécifique de la page frontispice qui porte forcément une dimension commémorative et, plus souvent qu'autrement, autovalorisante pour le producteur.

L'expérience démontre, toutefois, que le programme peut accueillir des éléments qui dépassent de beaucoup le souci d'informer et de promouvoir un objet spectaculaire auprès d'un public donné. Lorsque le spectateur y est exposé à des analyses fouillées du texte joué ou de son auteur, à des études, plus ou moins savantes, sur le jeu, sur la mise en scène ou sur la scénographie, il va de soi que le rapport à la représentation, que de telles propositions ont pour but d'induire, n'est pas du même ordre que ce que nous avons regroupé dans les champs du co-texte et de l'avant-texte.

C'est pour tenir compte de cette possibilité que notre tableau incorpore un troisième champ, désigné comme le métatexte. Précisons tout de suite que ce champ n'a rien d'une contrainte pour le genre de discours propre au programme : la grande majorité des producteurs n'y a pas recours. Il se trouve, cependant, que certains programmes accentuent la dimension exégétique de leur discours. Le commentaire s'y fait alors plus analytique que simplement descriptif : ce sont, pour l'essentiel, des textes qui ont comme propos de mettre en contexte la production (sur les plans historique, littéraire, esthétique, sociopolitique et autres) et de poser des jalons précis pour en saisir l'enjeu. Il va de soi qu'un tel choix éditorial ne va pas sans infléchir la portée intellectuelle du programme, au risque d'en rendre la lecture

ardue, voire contre-productive pour un public non initié. On ne peut manquer, non plus, de remarquer que la grande majorité des éléments à la portée exégétique est assumée par des collaborateurs externes à l'équipe directement impliquée dans la production du spectacle, comme si le producteur voulait s'assurer d'une légitimation d'appoint, alors que chacun sait que, dans l'institution théâtrale, c'est la prérogative de la réception critique.

Nous ne voulons pas nous attarder davantage sur ce champ éditorial du programme qui a, somme toute, un caractère marginal. Il n'empêche que, d'une part, un certain nombre d'éléments de l'avant-texte (par exemple, le « Mot du metteur en scène ») peuvent volontiers être teintés d'une visée métatextuelle et que, d'autre part, des éléments d'iconographie (photos de productions antérieures, locales ou étrangères, à la production à l'affiche) ou des citations empruntées à des critiques de renom peuvent, à point nommé, servir de caution à la démarche du producteur.

Le programme publié sous l'égide d'un producteur, s'il met l'accent sur le champ métatextuel, ne constitue plus tout à fait un programme. Tout écart par rapport au standard que nous avons établi pour le programme pourrait d'ailleurs servir à situer, dans la pratique éditoriale d'un producteur, l'importance relative de la brochure strictement promotionnelle, de l'affiche, du communiqué de presse et des publications qui se rapprochent de la revue ou du journal destiné aux abonnés.

## Conclusion

Qu'est-ce qu'un programme de théâtre et à quel type de paratexte correspond-il ? Pour répondre à cette question à deux volets, il nous a paru nécessaire de procéder d'abord à l'élaboration d'une grille qui permette d'en classer les composantes, selon un certain nombre de paramètres touchant leur objet et leur fonction. Par cette démarche essentiellement descriptive, nous avons voulu démontrer qu'en tant que type de discours, le programme est unitaire, en dépit de son caractère hybride, et que le discours qui regroupe toutes ses unités, apparemment hétérogènes par leur forme ou par leur substance, relève d'une unique instance auctoriale : le producteur du spectacle.

Notre étude a également permis de constater qu'en tant que paratexte, le programme a des caractéristiques qui tantôt le rapprochent, tantôt l'éloignent du paratexte littéraire. L'étude de la problématique du paratexte théâtral, dont le programme

n'est qu'un élément parmi tant d'autres, n'est encore qu'à ses premiers balbutiements, et il faut souhaiter que d'autres travaux viennent en éclairer les différentes facettes, afin de permettre aux historiens du théâtre (et à d'autres), ainsi munis d'un outillage conceptuel adéquat, de tirer le meilleur parti possible d'une documentation d'une richesse incomparable.

En ce qui concerne plus spécifiquement le programme, il y aurait lieu de pousser plus loin l'étude de ce que nous avons identifié plus haut, sans en préciser davantage les termes, comme le régime éditorial. Il est pensable qu'un régime éditorial constitue, au cours d'une période donnée, une espèce de norme, laquelle ne serait évidemment pas sans rapport avec la demande sociale de théâtre ni avec l'état contemporain du champ de production théâtrale. Si cette hypothèse se confirmait, elle aurait pour conséquence d'offrir un nouvel outil pour concevoir la périodisation de l'activité théâtrale.

Quelles sont les composantes du programme de théâtre, dans la perspective d'une théorie générale du paratexte théâtral ? Après avoir repoussé les catégories de Genette concernant le paratexte littéraire, l'auteur de l'étude propose un autre modèle suivant lequel le programme est divisé en trois champs éditoriaux, sous la responsabilité d'une unique instance auctoriale (le producteur du spectacle) : le co-texte, l'avant-texte et le métatexte. Un tableau synoptique permet en outre de repérer une stratification de ce type particulier de paratexte, selon que les éléments (textuels et/ou visuels) portent sur le spectacle lui-même, sur le producteur (le personnel artistique, technique et administratif) ou sur la diffusion et la réception de la production. La prise en compte de la structure éditoriale du programme de théâtre constitue de la sorte un préalable méthodologique à toute analyse proprement discursive de son contenu.

What comprises a theatre program, especially in the light of a general theory of paratextuality in theatre ? The author of the present study distances himself with respect to Genette's categories, and proposes another model whereby the program is divided into three editorial fields all of which are under the responsibility of a single authorial instance (the producer's). These three fields include the co-text, the pre-text and the meta-text. Moreover, a synopsis allows the identification of a layering within this type of paratext, set down according to the ways in which the visual and textual elements indicate the performance itself, the producer (including artists, technical and administrative staff) or the advertisement and reception of the production. The consideration of the editorial structure of the theatre program constitutes a methodological first step in the discursive analysis of its content.

*Gilbert David enseigne la dramaturgie, l'histoire et la théorie du théâtre au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Il est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Critique et essayiste, il a écrit de nombreux articles sur le théâtre dans plusieurs ouvrages de référence et dans divers périodiques québécois et étrangers. Parmi ses publications récentes, mentionnons (en collaboration avec Sylvain Schryburt)* Théâtres au programme, Panorama des programmes de théâtre de langue française à Montréal au XX[e] siècle *(Bibliothèque nationale du Québec et CÉTUQ, 2002), ainsi que la réédition revue et augmentée de l'ouvrage collectif dont il est le coresponsable :* Le Monde de Michel Tremblay, tome 1 : le théâtre (Éditions Lansman, 2003).

## Bibliographie

CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU (dir.) (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

DAVID, Gilbert et Sylvain SCHRYBURT (2002), *Théâtres au programme*, catalogue de l'exposition, Montréal, Centre d'études québécois et Bibliothèque nationale du Québec.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)

GUY, Jean-Michel (1988), *La rhétorique publicitaire du théâtre*, Paris, La Documentation française.

HABERMAS, Jürgen (1993), *L'espace public*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Éditions Payot. (Coll. « Critique de la politique ».)

JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)

JUBINVILLE, Yves (1991), « Mots de passe. Éléments pour une étude du programme », *Veilleurs de nuit 3, Bilan de la saison théâtrale 1990-1991*, Montréal, Les Herbes rouges, p. 198-203.

LEMIEUX, Lise (1998), *Programmes de théâtre conservés à la division des collections spéciales*, Dépouillement des pièces de théâtre, dirigé par Pierre Lépine, Québec, Bibliothèque nationale du Québec.

LOTMAN, Iouri (1970), « Le "hors-texte". Les liaisons extratextuelles de l'œuvre poétique », *Change*, n° 6, p. 68-70.

MAINGUENEAU, Dominique (1984), *Genèses du discours*, Liège, Mardaga.

MAINGUENEAU, Dominique (1997), *L'analyse du discours*, Paris, Hachette.

SCHRYBURT, Sylvain (2001), *Base de données sur les programmes de langue française à Montréal (1900-2000)*, Montréal, Théâtrothèque du CÉTUQ, Université de Montréal.

SCHRYBURT, Sylvain (2002), « Des mots qui parlent. Les programmes du TNM et de la Compagnie Jean-Duceppe », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 105, p. 88-94.

THOMASSEAU, Jean-Marie (1984), « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, n° 41 (mars), Metz, p. 99-121.

THOMASSEAU, Jean-Marie (2001), « Les manuscrits de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, Ottawa, CRCCF-SQET, p. 101-122.

# LE PROGRAMME DE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

TABLEAU SYNOPTIQUE D'UN PARATEXTE THÉÂTRAL

## HORS-TEXTE ENDOGÈNE

| | CO-TEXTE<br>informationnel/descriptif | AVANT-TEXTE<br>commémoratif/promotionnel | MÉTATEXTE<br>exégétique |
|---|---|---|---|
| PRODUCTION | • **Titre du spectacle** [genre]<br>• **Auteur** [traducteur]<br>• **Distribution**<br>• **Concepteurs**<br>• **Techniciens et autres artisans**<br><br>• Résumé de l'œuvre<br>• Notices biographiques [auteur, metteur en scène, interprètes, scénographe, etc.] | • Mot de l'auteur [et/ou du traducteur]<br><br>• Mot du metteur en scène<br>• Entrevue(s) avec le metteur en scène, les interprètes et/ou les concepteurs | • Commentaires analytiques sur le texte et/ou l'orientation esthétique de la production<br>• Études savantes auxquelles il est fait référence [bibliographie, citations, etc] |
| | ..... | ..... | ..... |
| | • Photos des créateurs, des concepteurs et des interprètes<br>• Photo(s) du spectacle à l'affiche | • **Page couverture** [image/photo emblématique du spectacle]<br>• Photos des répétitions<br>• Maquettes et croquis des décors et des costumes | • Citations iconographiques commentées de productions antérieures de la pièce à l'affiche |

| | | | |
|---|---|---|---|
| **PRODUCTEUR** | • **Nom de la compagnie**<br>• **Personnel de la direction** [et de l'équipe permanente]<br>• Personnel des relations publiques et responsables du programme[prix du programme]<br>• Personnel auxiliaire<br>• Historique de la compagnie<br>• Membres du conseil d'administration<br>• Nouvelles et éphémérides<br>• Organismes subventionnaires et commanditaires<br>.....<br>• Logotype de la compagnie<br>• Logotype(s) des organismes subventionnaires et des commanditaires<br>• Encarts publicitaires [auto-promotionnels ou de commandites] | • Mot de la direction [générale et/ou artistique]<br>.....<br>• Photos d'anciennes productions de la compagnie<br>• Photos d'événements mondains | • Prises de position internes ou externes sur la compagnie et/ou la situation du théâtre national<br>.....<br>• Photos de production d'autres compagnies nationales et/ou étrangères |
| **DIFFUSION/RÉCEPTION** | • **Lieu des représentations**<br>• Adresse civique<br>• **Date(s)** [mois, année] et horaire<br>• Prix des places<br>• Avis divers au public [annonce des prochains spectacles à l'affiche]<br>.....<br>• Plan de la salle<br>• Formulaire d'abonnement | • Statistiques de fréquentation<br>• Résultats de sondages auprès du public<br>• Témoignages de spectateurs<br>• [Calendrier des représentations en tournée] | • [Extraits de la critique locale et/ou étrangère] |

Ève Dumas

# Proximités : regard sur la pratique du critique-interviewer

*Il est impossible pour des Français habitant Paris de dire la vérité sur les ouvrages d'autres Français habitant Paris.*
Jacques STENDHAL (dans *Appels* de Copeau)

*Revenons sur la frontière qui sépare la scène de la salle. C'est elle que le spectateur découvre d'abord. Elle est matérialisée par le rideau, par la fosse ou par la dénivellation qui sépare du plateau le parterre ou le parquet¼ Une fois la représentation commencée, elle peut donner l'illusion de s'effacer : elle n'en subsiste pas moins – au contraire.*
Bernard DORT, *Le Spectateur en dialogue*

Il en va de la relation précaire et flottante entre l'artiste et le critique comme de cette frontière instable entre la scène et la salle que décrit Bernard Dort : la démarcation peut parfois sembler disparaître, alors qu'elle s'est tout simplement (et très temporairement) rendue invisible. Et à plus forte raison lorsque ce critique joue les agents doubles : interviewer de jour, critique de soir. Le temps d'un entretien, le quatrième mur s'abat pour laisser apparaître l'un à l'autre les « adversaires » de toujours. Il y a rapprochement. La durée de la « représentation » est variable. L'essentiel est que l'on s'empresse de remettre le mur en place dès l'arrêt de la cassette. Sans cette ligne, plus mentale que matérielle, le théâtre n'existe pas. Sans cette ligne, la critique ne peut s'exercer. Mais « toute frontière, cependant, appelle le franchissement » (Dort, 1995 : 40).

Je ferai ici un peu de lumière sur les défis que doit surmonter au jour le jour le critique-interviewer[1] travaillant pour un quotidien, dans l'optique de la proximité. Celle-ci teinte presque tous les aspects du métier, de la relation qu'entretient le critique-interviewer avec le milieu à celle qu'il établit avec le lecteur, du rapport privilégié qu'il a développé avec l'objet théâtral, avant même sa matérialisation sur scène, à son difficile détachement au moment d'en juger, quelques heures à peine après la « consommation » de l'œuvre. Je tenterai également, bien que brièvement, de démontrer en quoi entrevue et critique peuvent se répondre, se relayer et ainsi former un discours presque ininterrompu sur l'objet « analysé ».

## Proximité humaine

La proximité entre l'artiste et l'interviewer est tout aussi illusoire que la prétendue notion d'indépendance totale du critique. Il peut y avoir sincère complicité, mais, souvent, celle-ci n'est que jeu social qu'artistes et journalistes maîtrisent avec une habileté variable. Aussi le critique-interviewer patauge-t-il toujours dans l'incertitude, sans jamais trouver la confirmation de l'état réel de ses relations avec le milieu qui, au demeurant, fluctuent inlassablement au gré des bonnes et des mauvaises critiques, des bonnes et des mauvaises entrevues.

Il est cependant admis que le critique de théâtre doit garder ses distances du milieu. Au Québec, personne n'incarne mieux cette position d'indépendance que Robert Lévesque. Le titre de son dernier livre, *L'Allié de personne*, est d'ailleurs parfaitement explicite. Puis la quatrième de couverture élimine tout doute qui aurait pu persister sur la nature de la relation qu'a toujours voulu entretenir, avec le milieu théâtral, le célèbre ex-critique du *Devoir* en énumérant ce qu'il considère comme « les attributs essentiels de toute critique qui se respecte : une liberté absolue, une profonde solitude »

À l'époque où il exerçait son métier au *Devoir* (de 1980 à 1996), Robert Lévesque réalisait parfois des entrevues, qu'il appelait « entretiens »[2]. La distinction principale tient au fait qu'il avait le loisir de choisir ses interlocuteurs, ce qui est moins le

1. J'utiliserai ce terme pour désigner le journaliste culturel qui a la responsabilité de réaliser des entrevues et des critiques de productions théâtrales (parfois pour le même spectacle), comme c'est le cas dans bien des quotidiens québécois, notamment à *La Presse*, au *Soleil* de Québec, au *Journal de Montréal*, et dans plusieurs hebdomadaires culturels, dont *Voir*. J'utiliserai également les termes critique journalistique ou chroniqueur.

cas à *La Presse*[3], où l'entrevue est motivée par la « nécessité » d'« annoncer » chaque spectacle prenant l'affiche, en accordant tout naturellement la priorité aux théâtres institutionnels. Cela peut donner naissance à une sensation d'obligation mutuelle entre journaliste et artiste.

Paul Lefebvre, qui a collaboré au *Devoir* pendant quelques années, à titre de critique de théâtre, chérissait ces rencontres : « Il est une chose précieuse dans mon travail : les entretiens pour les articles du samedi. Ils sont précieux pour moi avant d'être utiles à mon travail critique. Avec les artistes dont l'œuvre me touche, ces rencontres sont des moments privilégiés » (1986 : 184). Il est quand même intéressant de constater qu'à une époque, le collaborateur du *Devoir*, qui relevait de Robert Lévesque, avait une vision du métier parfaitement contraire à celle de son patron :

> Non seulement j'aime le théâtre, mais j'aime aussi les gens qui le font. Je les fréquente ; j'ai plaisir et enrichissement à parler avec eux. J'ai cru d'abord que mon poste de critique au *Devoir* teinterait ces rapports. Cela ne s'est pas produit pour la peine, peut-être bien parce que ma fonction n'a pas trop déteint sur moi, que je ne me suis pas laissé avaler par elle. [...] Il y a des jours où je suis très malheureux, des jours où je me dis que la misanthropie est une qualité, nécessaire à qui veut faire de la critique ; c'est très dur, humainement parlant, d'avoir à dire publiquement du mal du travail de gens que vous aimez. Mais c'est un bon exercice de maturité émotive (1986 : 190).

L'entrevue implique inévitablement la rencontre. La rencontre, comme je disais, n'implique pas nécessairement un rapprochement réel ni permanent. Mais le journaliste soucieux de préserver son intégrité n'a pas la responsabilité exclusive de cette saine distance. Elle s'installe souvent d'elle-même, par convention. Dans la situation d'entrevue « idéale », l'artiste s'adresse avant tout à une fonction ou à une

2. Dans le chapitre de *Seuils* portant sur l'« épitexte public », Genette définit ainsi l'entretien, qu'il juge supérieur à l'entrevue : « En principe plus tardif, plus approfondi, mené par un médiateur plus étroitement motivé, répondant à une fonction moins vulgarisatrice et promotionnelle, l'entretien a des lettres de noblesse plus prestigieuses que l'interview » (1987 : 365). Toujours selon Genette, l'interview est « un dialogue, généralement bref et assuré par un journaliste professionnel, commis d'office à l'occasion ponctuelle de la sortie d'un livre, et portant en principe exclusivement sur ce livre » (1987 : 360).

3. Et qui n'est plus le cas au *Devoir* depuis quelques années, puisque le quotidien couvre systématiquement, en entrevue et en critique, chaque spectacle à l'affiche, comme partout ailleurs.

« non-personne », pour reprendre l'expression de Genette, qui la reprend lui-même des éditeurs du recueil de Thomas Mann, *Questions et Réponses* :

> Qualifier de « non-personne » l'interviewer peut sembler désobligeant, mais cette expression traduit la particularité de la situation d'interview : le journaliste interroge réellement l'écrivain, mais l'écrivain ne répond pas réellement au journaliste, car sa réponse s'adresse en fait, non à lui, mais, par sa médiation, au public. [...] Cette description, bien sûr, ne s'applique qu'à la situation « idéale » d'interview ou d'entretien, celle où le journaliste efface assez rigoureusement sa « personne » pour (s'en) tenir (à) son rôle, et où l'écrivain néglige assez son interlocuteur pour ne viser à travers lui que son destinataire virtuel. Pour des raisons évidentes, cette situation n'est jamais tout à fait réalisée : nul ne peut s'effacer entièrement comme personne, et nul ne peut négliger entièrement la personne de son interlocuteur (1987 : 359-360).

Tant que l'impossibilité d'une proximité qui s'étende au-delà du cadre de l'entrevue (cette « solitude », comme l'appelle Lévesque) n'est pas complètement acceptée comme partie intégrante du métier de critique, si tant est qu'elle puisse l'être un jour, le métier peut se vivre comme une série de petits deuils, surtout après les rencontres stimulantes – elles ne le sont pas toutes[4].

Dans l'éventualité d'une complicité réelle entre artiste et critique-interviewer, que celle-ci dépasse ou non le cadre des fonctions respectives de chacune des parties, ne pourrait-il pas y avoir à la fois bon voisinage et franchise critique ? Le cliché veut qu'une fréquentation trop amicale entre critique et artiste entraîne « mollesse » et complaisance. Et si le critique versait plutôt dans l'excès contraire, à savoir une excessive sévérité ? Ne dit-on pas « qui aime bien châtie bien » ? Pour atteindre l'équilibre parfait, honnêteté, nuance et rigueur sont de mise. Dans son compte rendu de *Mademoiselle Julie*, pièce que Brigitte Haentjens avait mise en scène à l'Espace Go, Hervé Guay passait aux aveux et se tirait très bien d'affaire en faisant preuve d'une grande délicatesse critique :

> Peu de critiques le reconnaissent ouvertement mais, au fil des ans, des complicités se nouent avec quelques artistes dont la sensibilité s'accorde mieux avec la vôtre [...]. Jusqu'à ce que vous deviez un jour – cela arrive tôt ou tard – afficher un certain scepticisme face à un spectacle. La rumeur risque de vous accuser de

4. J'ai grandi dans les coulisses du Centre national des arts, à Ottawa. Ma mère travaillait aux communications du Théâtre français que dirige aujourd'hui Denis Marleau. Elle m'emmenait aux premières. On ne s'aliène pas la sympathie de tout un milieu sans ressentir de temps à autre un léger pincement au cœur.

> brûler ce que vous avez adoré... alors que vous cherchez encore en vous-même à expliquer ce qui ne s'est pas produit (2001 : C3).

L'inconfort du métier de critique-interviewer s'accroît du fait qu'un calendrier chargé et presque cyclique l'obligera, tôt ou tard, à rencontrer à l'occasion d'une nouvelle production un artiste qu'il a pu égratigner dans un passé récent. Les artistes possédant des degrés de sensibilité divers et les critiques un doigté faillible, il est difficile de prévoir l'accueil que recevra l'interviewer. Or l'entrevue commande le dialogue. On verrait mal un chroniqueur revenir dans la salle de rédaction après un rendez-vous manqué et dire à son supérieur qu'il n'aura pas son « papier ». Du reste, les chances qu'une telle situation se produise sont assez minces. L'artiste doit préalablement consentir à l'entrevue. Mais rares sont ceux qui refusent, puisqu'ils sont généralement soumis à de fortes pressions venant de l'institution qui les « embauche » ou de leur propre désir d'autopromotion (dans le cas des jeunes compagnies qui souhaitent se faire connaître). Car vous n'êtes pas sans savoir que le « prépapier[5] » est devenu un outil de promotion que les compagnies de théâtre négocient avec ardeur. Vous pouvez donc imaginer les stratégies de retenue que doivent parfois déployer les interlocuteurs.

## Fréquentation de l'œuvre

Cette problématique de la proximité humaine dans l'acte dialogique met le critique-interviewer au défi, tant sur le plan intellectuel qu'émotionnel. L'autre forme de proximité dont je traiterai, à savoir la fréquentation récente et intime de l'œuvre, se régit principalement sur le plan intellectuel. Elle trouve sa formulation dans une question : comment trouver la bonne distance avec la pièce de théâtre pour en juger avec tout son être et pas uniquement avec sa tête ?

Tout journaliste possédant un minimum de rigueur prépare ses entrevues par des lectures : texte de la pièce lorsqu'il est disponible[6], entrevues et critiques antérieures, analyses, etc. S'ajoutent à toute cette « préconnaissance » les propos recueillis pendant l'entrevue et ruminés pendant la semaine séparant habituellement l'entrevue de la première. Le journaliste qui a fait ses devoirs arrive donc au théâtre – paré de son chapeau de critique – avec un cortège d'attentes dont il ne se défait

5. Les Français disent « avant-premières », ou « couverture pré-événementielle », et les Anglais « *advances* ».

pas sans peine. Comment « retrouver fraîcheur, naïveté, "virginité" » devant la représentation théâtrale, pour reprendre les termes du critique Michel Vaïs (1986 : 21), lorsque le souvenir de la lecture de la pièce est encore tout frais, lorsqu'on a en tête la formulation exacte des intentions de l'auteur et/ou du metteur en scène, lorsqu'on sait tout le cheminement de l'acteur pour incarner son personnage ? Aline Gélinas décrivait la « schizophrénie » du critique en ces termes :

> Autant j'ai le devoir de tout savoir ce qui est venu avant, de ce qui se fait autour, de connaître l'histoire dans laquelle s'inscrit une pratique, autant je sens très fort l'obligation d'être neuve, de ne pas projeter, pendant que mon attention va aux structures et aux personnes qui les manifestent, des grilles qui sont, plus souvent qu'autrement, des « stencils » ne faisant apparaître que ce que l'on veut bien voir (1986 : 144).

Or le fait d'être, avant même le début de la représentation, un spectateur « privilégié », de par cette encombrante « préconnaissance », teinte tout naturellement l'appréciation du critique. Le rapport avec l'œuvre devient alors essentiellement intellectuel, ce qui se défend très bien dans la situation où le critique en fera une analyse approfondie et à tête reposée, c'est-à-dire plusieurs semaines, voire des mois plus tard. Mais la communication de l'appréciation et même la détection de l'appréciation sont plus difficiles lorsque le critique n'a pas accès à ses émotions. « L'art de manier les pensées reste froid, si ces pensées ne viennent de plus loin que la tête. Il nous faut des jugements qui engagent le juge, qui le découvrent », écrivait Copeau en 1911, dans la *Nouvelle Revue Française*[7]. Je ne me porte pas à la défense de la critique émotive et impressionniste, loin de là. Or les directeurs de journaux semblent y voir le moyen de « rester près du lecteur »[8]. Ils préfèrent naturellement la brillance du jugement tranché au style terne de l'analyse détaillée.

Dans l'esprit de la fraîcheur et de la pureté méditées, j'aime donc, lorsque je n'ai pas eu à écrire le « prépapier » d'une production, arriver « vierge » au théâtre. Je m'accorde un plaisir légèrement coupable : je ne lis ni le texte de la pièce, ni les

6. Certaines compagnies bloquent aux critiques l'accès au texte lorsqu'il s'agit d'une création. Ce fut notamment le cas, dernièrement, pour *Les Manuscrits du déluge* de Michel Marc Bouchard et pour *Les Noces de tôle* de Claude Meunier, pièces créées respectivement au Théâtre du Nouveau Monde et à la Compagnie Jean-Duceppe. Par ailleurs, toute pièce de théâtre ne se fonde pas nécessairement sur un texte, comme on le sait.

7. Texte repris dans *Appels*, premier livre des *Registres de Jacques Copeau* (1974 : 85)

8. Une autre forme de « proximité » sur laquelle je reviendrai.

entrevues, ni même parfois le programme, sinon en diagonale. Je vais plutôt parcourir ces éclairants documents après la représentation. Le plaisir de la découverte ou de la redécouverte me rapproche, à mon avis, de cet hypothétique statut de « spectateur moyen ». Ainsi je peux capter sur le vif ma réaction à l'œuvre. Rien ne m'empêche de la relativiser par la suite. Bernard Dort, en revanche, avait une tout autre « pratique de spectateur » :

> J'ai une manie : j'aime bien venir au théâtre avec le texte de la pièce. Certes, c'est pour y jeter un coup d'œil avant que la représentation ne commence [...]. Histoire de savoir ce qui m'attend ou de me remémorer (en diagonale...) une œuvre que je crois trop connaître ! Mais c'est aussi pour pouvoir le feuilleter pendant la représentation, si l'éclairage de la salle ou le reflet des lumières de la salle le permet (1995 : 47).

Il se demande ensuite : « Ne devrait-il pas en être autrement au théâtre ? On est là pour se perdre dans la scène, pour se laisser absorber par elle. Point besoin de béquille ou de livre. Il faut s'abandonner » (1995 : 47-48). Mais il n'en persiste pas moins. Il aime savoir où en est rendue la représentation, repérer les didascalies, étudier l'architecture du texte, l'alternance de répliques longues et brèves, l'organisation typographique des pages. À chacun sa pratique.

## Délais

Il est de notoriété que le critique de quotidien travaille dans des délais particulièrement contraignants. Le texte s'écrit habituellement le lendemain de la représentation, quand ce n'est pas le soir même dans les cas exceptionnels : festivals, productions particulièrement attendues. Cette difficulté ne justifie pas un travail fait à la légère, mais elle peut néanmoins excuser certaines omissions et imperfections. Le critique de quotidien n'a pas la distance par rapport à l'œuvre que peut avoir un critique spécialisé (et habituellement non-journaliste) dont le compte rendu paraîtra dans la revue *Jeu* six mois après le fait.

Plutôt que de constamment réaffirmer l'infériorité de la critique journalistique à la critique spécialisée, n'y aurait-il pas lieu de reconnaître une certaine noblesse à la capacité qu'ont les critiques professionnels de se livrer aussi spontanément pour le bénéfice du lecteur (et du producteur, lorsque la critique est positive !), dans la

mesure, bien sûr, où le critique n'est pas dupe du rôle qu'il joue dans tout l'appareil promotionnel de l'industrie culturelle ? Peut-être en finira-t-on un jour avec l'éternelle hiérarchisation des instances critiques et qu'on les percevra en termes de complémentarité et non de contradiction. La première oriente, l'autre documente.

« Pour bien décrire quelque chose, il ne faut pas avoir le nez dessus », disait André Gide. Ce nez, celui du critique de quotidien dans le cas qui nous intéresse, est métaphoriquement collé à la chose de plusieurs manières, comme je me suis efforcée de le démontrer depuis le début. Si encore il ne s'agissait que de « décrire ». Mais le critique ne peut se contenter de faire la description d'un spectacle. Avant même que l'expérience théâtrale n'ait eu le temps de se déposer, il doit immédiatement en régurgiter le sens. La reconstitution du souvenir de la représentation n'est pas chose facile lorsqu'on y est encore complètement immergé. D'où l'intérêt d'avoir eu accès à des émotions (ou à une absence totale d'émotions, ce qui est aussi révélateur) en assistant à la représentation. Celles-ci, si éphémères qu'elles puissent être, peuvent dans l'immédiat fournir un point de départ précieux à la réception de l'œuvre.

## Entrevue et critique : un dialogue

Le délai est également court entre la parution du « prépapier » et de la critique. Une semaine, voire quelques jours les séparent. Lorsqu'ils sont écrits par la même personne, les deux textes se répondent presque inévitablement. Il peut même se créer une sorte de suspense entre la parution de l'entrevue et celle de la critique. L'identification du journaliste à son créneau (et à son journal) en est renforcée. C'est un des arguments que peuvent à l'occasion soulever les directeurs de journaux pour justifier leur choix de confier à une seule personne l'exclusivité du discours autour d'une œuvre d'art. Le journaliste-critique qui ne souhaite pas nécessairement voir les projecteurs se braquer sur lui peut parfois trouver la position un peu inconfortable.

De par la proximité entre le temps de la rédaction d'une entrevue et la critique, l'acte de critiquer devient presque un acte de vérification. Pendant la représentation, je « vérifie » – non pas de façon policière, ni même de façon tout à fait volontaire – le passage de la pièce du papier à la scène, la réalisation ou la non-réalisation des intentions du metteur en scène, dans le cas de reprises : la distance entre le texte

d'origine et la relecture du metteur en scène. La pièce « consommée », il peut y avoir contre-vérification, par la relecture de la pièce, du programme, des entrevues et autres pour voir si le spectacle correspondait un peu, beaucoup ou pas du tout à la description qui en était faite dans les articles de presse. Il arrivera parfois que je reprenne dans ma critique un extrait de mon entrevue (autocitation) ou un mot de l'auteur paru dans le programme (intertextualité). Il peut même y avoir rétroaction ou autorégulation, la critique permettant de remettre les pendules à l'heure lorsqu'on juge après coup que la réalisation d'un spectacle ne répondait pas aux attentes créées par l'entrevue. La proximité temporelle des deux formes d'écrits permet ce genre d'ajustement, de dialogue entre l'entrevue et la critique.

## Près du lecteur

Les directeurs de journaux à grand tirage craignent toujours de voir leurs journalistes culturels s'égarer dans la voie de l'analyse absconse et pointue. Car, « selon la conception traditionnelle, le critique dramatique est un spectateur parmi d'autres, choisi par un directeur de journal – "arbitrairement", précise Jean-Jacques Gautier – et payé pour donner son opinion sur les spectacles qu'il voit » (Ertel, 1986 : 78). Il faut rester près du lecteur. Évidemment, cette consigne fondamentale, « rester près du lecteur », découle parfois d'un discours populiste davantage motivé par la rentabilité de l'entreprise de presse que par une réelle préoccupation pour la compréhension du lecteur. Que signifie vraiment l'expression « rester près du lecteur » ? D'abord, elle implique que le journaliste écrive de façon à être compris et de façon à soutenir l'attention du lecteur, donc peut-être avec une certaine propension à la formule accrocheuse. Elle suggère également que le critique journalistique soit une sorte de « guide » pour le lecteur – pardonnez-moi le cliché. C'est alors que l'inévitable jugement à poser prend toute son importance :

> Si on est critique professionnel, on ne peut échapper au jugement à formuler. On est contraint de mettre en perspective les spectacles, de donner au public plus envie d'aller voir tel spectacle que tel autre. Mais je crois que l'activité critique ne se réduit pas au jugement, qu'il ne s'agit pas de dire, comme le font certains, courez-y ou abstenez-vous. Il faut donner au public les éléments qui lui permettront d'en juger. Le critique doit être porteur d'un certain savoir théâtral et le communiquer (Dort, 1986 : 226).

Tant les patrons que les lecteurs aiment savoir si le critique « a aimé ça » (ou pas). La transparence est essentielle. Le commentaire : « On ne sait pas trop si tu as aimé ça », prend des allures de reproche. D'où l'intérêt de se rapprocher autant que possible du « spectateur moyen » lorsqu'on assiste à une pièce (par exemple en arrivant « vierge » au théâtre, comme je le disais plus haut), ce qui n'est pas chose facile lorsqu'on est critique-interviewer. Le critique n'est pas un spectateur moyen, quoi qu'on en dise. Paul Lefebvre utilise le terme « spectateur délégué » pour le nommer (1986 : 192) ; on a aussi vu « spectateur spécialisé », « spectateur privilégié », « spectateur professionnel ». Il doit, par contre, essayer de prendre le plus de recul possible pour rendre son propos assimilable et trouver l'équilibre parfait entre une certaine empathie pour l'artiste et un souci de bien informer le lecteur.

* * *

Déjà difficile à atteindre pour le critique, la prétendue et idéale « indépendance » ou « liberté » est plus piégée encore pour le critique qui pratique les deux formes d'écriture paratextuelle que sont l'entrevue et la critique. Les rapports de proximité qu'il doit entretenir avec le milieu théâtral, avec l'œuvre et avec le spectateur / lecteur en sont les causes principales. Souvent discrédité parce qu'il joue sur les deux tableaux, le critique-interviewer a néanmoins le courage de se mettre quotidiennement dans la ligne de mire. Il doit jongler, ménager, douter, nuancer, justifier et apprendre à écrire « la vérité » (celle dont parle Stendhal), sans fermer la communication. N'est-il pas un peu, lui aussi, un « Sisyphe du théâtre » ? L'expression, encore, est de Bernard Dort. Il l'utilise pour nommer le comédien marchant sur la ligne étroite séparant scène et salle. Comme lui, le critique-interviewer « doit toujours marquer et nier la frontière. Sans relâche ».

*Ève Dumas est chroniqueuse de théâtre au quotidien* La Presse *depuis mars 2001. Elle a fait des études de lettres françaises et de culture hispanique à l'Université d'Ottawa. Ses premières chroniques, entrevues et critiques ont été publiées dans diverses rubriques du quotidien* Le Droit. *Elle y a collaboré pendant plusieurs années, d'abord à titre de pigiste, puis comme journaliste culturelle permanente. Elle est vice-présidente de l'Association québécoise des critiques de théâtre.*

## Bibliographie

COPEAU, Jacques (1974), *Appels*, Paris, Gallimard.

DORT, Bernard (1986), « Le Théâtre : jeu des sens » (un entretien avec Josette Féral), *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 40, p. 219-227.

DORT, Bernard (1995), *Le Spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L.

ERTEL, Evelyne (1986), « À quoi sert le métier de critique ? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 40, p. 71-80.

GÉLINAS, Aline (1986), « Une spectatrice multipliée », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 40, p. 144-146.

GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.

GUAY, Hervé (2001), « L'excès s'appelle Julie », *Le Devoir*, 5 mai, p. C3.

LEFEBVRE, Paul (1986), « Aspérités (1-26 : la critique au quotidien) », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 40, p. 182-193.

LÉVESQUE, Robert (2003), *L'Allié de personne*, Montréal, Boréal.

VAÏS, Michel (1986), « D'abord un spectateur », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 40, p. 21-22.

# PRATIQUES & TRAVAUX

# PRÉSENTATION

La section « Pratiques et travaux » a pour mission de publier des études variées venant de tous les horizons et touchant aux multiples facettes de l'univers théâtral. Les trois articles que nous proposons dans notre numéro d'automne sont représentatifs de cette diversité : le premier relève de l'histoire du théâtre et cherche à comprendre plus particulièrement comment est survenue l'omniprésence du théâtre français au Portugal, et quelles en ont été les conséquences. Le deuxième propose une analyse dramaturgique de textes de deux auteurs québécois parmi les plus marquants de la décennie, tous deux fascinés et bouleversés par le sort du Liban, pays ravagé par quinze ans de guerre civile. Quant au troisième, il s'interroge sur les expériences singulières d'un groupe théâtral montréalais qui tente de repousser les frontières de la théâtralité, tant pour les acteurs que pour les spectateurs. Histoire du théâtre, dramaturgie et étude du spectacle sont autant d'approches qui font de cette section un endroit de réflexion unique pour les études théâtrales en langue française.

« Pratiques et travaux » vise aussi à ouvrir ses pages aux jeunes chercheurs d'Europe et d'Amérique du Nord. Voilà pourquoi la section s'honore, cette année encore, de la publication du Meilleur article décerné par la Société québécoise d'études théâtrales. Le prix 2003 a été décerné à Ana Clara Santos de l'Université de l'Algarve (Portugal) pour son article intitulé « La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation ». Santos parle de « l'urgence de poser un regard diachronique sur les effets de la dramaturgie française sur la culture portugaise ». L'auteure montre avec précision à quel point le théâtre portugais a été dominé par les différents modèles du théâtre français au XIX[e] siècle, jusqu'à compromettre l'émergence d'une dramaturgie nationale. Nous avons tenue à publier, un second texte issu du même concours. Il s'agit de « L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette » par Lucie Picard de l'Université de Bologne, un article auquel notre jury a tenu à accorder une mention spéciale. Si Fréchette et Mouawad – qui est d'origine libanaise – n'ont assurément pas la même expérience du Liban,

Picard mentionne avec justesse que les deux pièces ont plusieurs points en commun. Entre autres, écrit l'auteure, « c'est l'impératif de témoigner l'expérience tragique de la population libanaise qui est invoqué pour justifier l'entreprise de la prise de parole ».

Bien qu'il n'ait pas été soumis au concours, le troisième article de cette section a aussi été écrit par une jeune chercheuse, Ève Irène Therrien de la New York University. Le titre, « Le Corps sous la torture : une question de plaisir. Le Théâtre médical des *Laboratoires Crête* », pourrait laisser perplexes les lecteurs (fort nombreux) qui n'ont pas eu l'occasion d'assister à ces expérimentations théâtrales limites sur la douleur présentées dans une salle de classe du département des sciences de l'Université de Montréal. Dans ces spectacles, où l'on rapproche l'expérience clinique des pratiques sado-masochistes, écrit Therrien, s'opère une forme de renversement inattendu : au lieu d'une enquête sur la douleur qui afflige le corps de l'acteur, on assiste à une étude de « l'effet de la douleur sur l'esprit des spectateurs ». Cet article nous éclaire sur un phénomène marginal qui pourrait sans doute se développer : doit-on y voir une réponse du théâtre aux questionnements de notre époque fascinée par les phénomènes extrêmes ?

Pascal Riendeau

**Ana Clara Santos**
Université de l'Algarve

# La présence du théâtre français sur la scène portugaise : de la traduction à la représentation[1]

Pour des raisons historiques et politiques, la culture française a joué pendant longtemps un rôle déterminant dans la culture littéraire portugaise. Les relations littéraires et culturelles luso-françaises sont, comme chacun le sait, très anciennes. Pourtant, l'influence française ne s'intensifiera pendant la deuxième moitié du XVIII[e] siècle pour dominer les littératures romantique et réaliste du siècle suivant.

Dans le domaine théâtral, il est urgent de poser un regard diachronique sur l'influence plus ou moins lointaine, et parfois controversée, de la dramaturgie française sur la culture littéraire portugaise. Il est aussi pertinent, dans la chronologie des événements culturels, d'en évaluer l'impact sur l'appropriation d'un nouveau modèle conçu, dès le départ, en réaction à la culture littéraire et théâtrale espagnole qui, au XVI[e] siècle, s'était implantée, comme culture

1. Version augmentée et révisée de la conférence présentée à l'institut Camões à Paris, le 15 janvier 2003 : « La réception du théâtre français sur la scène portugaise au XIX[e] siècle ».

dominante. Son influence se propagera tant sur le plan de la production littéraire que sur celui de la représentation théâtrale. Certains auteurs portugais écrivent désormais des pièces en langue castillane[2] et on édifie, à l'instar des *corrals* castillans, des *patios* où l'on applaudit les pièces de Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina ou Vélez de Guevara interprétées par des troupes espagnoles, celles d'Heredia, de Cosme Pérez, de María Riquelme ou d'Antonio Escamilla, par exemple.

Cependant, le vent qui souffle dans le reste de l'Europe atteint aussi le territoire portugais. Le contact qu'ont maintenu les émigrés portugais, les *estrangeirados*, avec la culture française contribuera à façonner la scène nationale au goût de l'Europe. La fascination pour les comédies espagnoles de cape et d'épée s'estompe peu à peu et est remplacée, auprès d'un public plus cultivé, par deux tendances qui influent sur le monde des lettres et des arts portugais : la mélomanie et les querelles littéraires sur la conception dramatique. La première, vouée au culte de la culture italienne, sous les règnes de Dom João V et de Dom José[3], inculquera le goût de la musique, de l'opéra et du drame, disciplines introduites par des troupes comme celle d'Alessandro Paghetti, des chanteuses comme Zamperini ou des actrices comme Luisa Todi, sans parler des traductions et des adaptations de Métastase et de Goldoni. La deuxième tendance, sensible à la découverte des mouvements littéraires français, s'attachera à faire l'apologie de leurs principes pour promouvoir le renouveau de la scène nationale et la réforme de la scène théâtrale nationale.

L'attachement aux modèles de la *comedia* espagnole comme la vogue de l'opéra et du mélodrame italiens à la cour portugaise expliquent l'avènement tardif du théâtre français au Portugal.

## La diffusion des modèles français

Pour certains auteurs portugais, comme Costa Pimpão, c'est en 1697, date de la traduction de *l'Art poétique* de Boileau par Francisco Xavier de Menezes, que se manifeste « le premier signe important d'une rébellion contre le goût espagnol » (1962 : 260). On pourrait aussi invoquer la première adaptation

2. On pense ici, entre autres, à Pedro Salgado, Jacinto Cordeiro ou même à Matos Fragoso.

3. Sur cette thématique, on peut consulter, entre autres, l'étude de Carlo Rossi.

au goût portugais d'une pièce française réalisée par Alexandre de Gusmão, cet *estrangeirado* imprégné des doctrines du classicisme français qui, en 1737, propose au Théâtre du Bairro Alto, *Georges Dandin* de Molière, sous le titre *Le mari confondu*[4]. S'il est vrai que cette adaptation demeure, pour toute la première moitié du XVIII[e] siècle, une tentative isolée, il n'en reste pas moins que les circonstances de sa création, intégrées dans le champ culturel du moment, sont à l'origine d'une nouvelle école et d'une nouvelle sensibilité dramatique. Qu'un auteur portugais relève le défi de présenter une production en langue nationale, en choisissant non pas le modèle de la *comedia* du Siglo de Oro espagnol, mais celui de la comédie du siècle de Louis XIV, nous semble marquer un tournant dans l'histoire du théâtre portugais. Teófilo Braga analyse la situation en ces termes :

> Au théâtre du Bairro Alto a débuté le célèbre acteur Nicolau Félix Féris, à qui Lord Tyrawly avait commandé une comédie en portugais qui représenterait la scène en Lusitanie. Le projet se concrétisa en 1737. Pour la représentation, on a préféré la comédie d'Alexandre de Gusmão, *Le mari confondu*, imitation de Molière. Ce fait prouve qu'en 1737, le théâtre restait encore sous l'emprise des acteurs espagnols et qu'une représentation portugaise était un phénomène voué à la curiosité[5] [Traduction libre.] (Braga, 1871 : 12).

Désormais, le modèle du théâtre classique français sera amené à édifier et à consolider une réforme profonde du théâtre national. À un premier cycle dédié à la comédie moliéresque, succède un autre cycle consacré à la tragédie cornélienne et racinienne. C'est le répertoire moliéresque qui fait l'objet du plus grand nombre de traductions imprimées et d'adaptations jouées dans les salles à Lisbonne. À titre d'exemple, on compte, entre 1737 et 1794, plusieurs adaptations des *Fourberies de Scapin*, de *Tartuffe*, du *Bourgeois gentilhomme*, de *L'Amour médecin*, des *Précieuses ridicules*, de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, du *Médecin malgré lui*, du *Malade imaginaire*, du *Misanthrope*, de *L'École des femmes*, de *Dom Juan*, de *L'Avare* et autres.

4. Voir à ce propos l'étude de Ferreira de Brito, 1989.

5. Traduction libre des citations d'auteurs portugais parues dans le présent article : « *Provavelmente no Teatro do Bairro Alto, floresceu o célebre actor Nicolau Félix Féris, a quem Lord Tyrawly mandou que representasse uma comédia em português, para fazer uma ideia da cena lusitana. Deu-se o facto em 1737, escolhendo-se para a representação pedida a comédia de Alexandre de Gusmão, O Marido confundido, imitação de Molière. Este facto prova que em 1737 continuava o teatro a permanecer em poder dos actores espanhóis, e que uma representação portuguesa era um fenómemo para curiosidadee.* »

Ces premières manifestations théâtrales, coïncident avec le déclenchement d'une des querelles littéraires les plus importantes dans le domaine de l'esthétique théâtrale du XVIII[e] siècle au Portugal : la « Querelle du Cid » (1739-1747). À l'instar de la lutte entre les Anciens et les Modernes, cette querelle opposait le marquis de Valença et le premier traducteur de Molière, Alexandre de Gusmão, dans l'apologie de deux modèles, le modèle du théâtre du Siglo de Oro espagnol et le modèle de la tragédie classique française. Ce débat permet l'introduction et la diffusion de l'esthétique classique française, au nom de laquelle les membres de l'*Arcadia Lusitana ou Ulissiponense* vont présenter, sans grand succès, il faut bien l'avouer, une réforme du théâtre portugais[6]. La création en 1756 de l'*Arcadie de Lusitanie* contribua, pendant près de vingt ans, à la restauration des principes de la doctrine aristotélicienne et des dogmes du théâtre classique français. L'imitation des modèles français est ainsi mise au service de l'édification de la scène nationale alors en pleine décadence et du nécessaire raffinement du goût du public. Elle culminera avec la création d'un long cycle consacré aux traductions de la tragédie racinienne[7] et à la production de certaines adaptations portugaises comme *Andromaque* de Manuel de Figueiredo.

## La profusion des représentations du répertoire français

Par ailleurs, l'instauration d'un régime libéral, qui permet au pays de s'ouvrir sur le monde, à une nouvelle élite intellectuelle, d'origine bourgeoise et consommatrice de biens culturels de se constituer, explique l'essor de la presse et de l'édition comme la prolifération des salles de spectacle et des productions théâtrales. Les réseaux de la presse de l'époque, c'est-à-dire la circulation de revues et de journaux spécialisés dans la diffusion littéraire et culturelle de nouvelles tendances qui avaient pour épicentre la ville de Paris se développent. Des librairies françaises s'implantent, telles Chardron, Bertrand, Rolland, Plantier, Aillaud et Orcel ; elles assurent, entre autres, la diffusion des courants littéraires français et des grands ouvrages en version originale. De

6. Comme la critique l'a démontré, à plusieurs reprises, cette période reste, dans l'histoire du théâtre portugais, associée à un appauvrissement de la création dramatique et dramaturgique sur la scène nationale, marquée principalement par les adaptations théâtrales étrangères.

7. Remarquons au passage qu'on ne connaît à l'époque que deux traductions du répertoire cornélien, *Le Cid* et *Cinna*, alors que toutes les tragédies raciniennes ont été traduites, intégralement ou partiellement, à l'exception de *La Thébaïde* et de *Bérénice*.

nouvelles collections sont publiées, qui ouvrent la voie à une nouvelle sensibilité idéologique, esthétique et politique, inspirée des littératures étrangères, comme la collection du *Théâtre Étranger* marquée principalement par des traductions de pièces d'origine française.

Perçue jusqu'alors comme un moyen d'implanter les principes de la poétique du théâtre classique français, la traduction sera associée, à partir des années 1830, à la représentation théâtrale, permettant ainsi le passage de la doctrine littéraire à l'expérimentation théâtrale. La prolifération des salles de spectacle dans la capitale portugaise[8] et l'influence de la venue successive de troupes théâtrales françaises et italiennes sont à l'origine des mutations du début du siècle romantique, synonyme de l'avènement d'une nouvelle sensibilité dramatique. Grâce aux spectacles présentés dans les premières décennies du XIX^e^ siècle à Lisbonne, la scène dramatique portugaise a été submergée par la présence du théâtre français jusqu'à la fin du siècle. Entre 1822 et 1899, c'est une quinzaine de troupes françaises qui se succèdent dans les théâtres de la capitale portugaise : du théâtre du Salitre ou de la Rua dos Condes, en passant par ceux de Dom Fernando, du Gymnasio, de la Trindade, du Príncipe Real et le Théâtre Nacional Dona Maria II. Leur répertoire fait découvrir au public portugais les grands modèles de la comédie, de la tragédie et du drame – Molière, Racine, Voltaire, Beaumarchais –, à côté, bien sûr, de ceux du théâtre contemporain incluant le drame romantique, le mélodrame ou le vaudeville – avec les derniers succès de Dumas, Hugo, Scribe, Feuillet, Augier ou Sardou.

La première troupe française, celle de Jourdain, arrive à Lisbonne en 1822 ; elle s'installe au Théâtre du Salitre, puis au Second Théâtre du Bairro Alto et ouvre la saison théâtrale avec *La femme jalouse* de Desforges. Bien que son répertoire comporte des pièces de Racine, Beaumarchais, Andrieux, Scribe, La Harpe et Marivaux, la troupe présentera surtout des pièces de Molière – *L'étourdi*, *Le dépit amoureux*, *Les femmes savantes*, *L'école des maris*, *Le misanthrope* et *Tartuffe*[9]. Ses représentations furent également marquées par une visée politique, puisqu'on lui demandera de jouer deux pièces de Voltaire, *Brutus* et *La mort de César*.

8. Des trois salles de spectacle existantes à Lisbonne au début du siècle, on n'en compte qu'une dizaine au cours de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle.

9. Sur la fortune de Molière au Portugal, on a déjà beaucoup écrit et ce n'est pas notre propos de reprendre ici les conclusions de cette recherche. On conseille néanmoins la consultation de deux articles qui font le point sur la question : Luiz Francisco Rebello, 1973 : 23-29 ; António Ferreira de Brito, 1993 : 66-77.

Il faudra attendre la deuxième troupe française, celle de Paul et d'Émile Doux, pour saisir toute la portée de l'influence du théâtre français sur la scène portugaise, alors en pleine mutation. En 1835, ses représentations au théâtre de la Rua dos Condes débutent avec deux pièces de Scribe – *Le secret du ménage* et *Les premières amours* – et se poursuivent avec quatre pièces de Hugo – *Angelo*, *Hernani*, *Marie Tudor* et *Lucrèce Borgia* – et plusieurs pièces de Dumas – *Antony*, *Teresa*, *La tour de Nesle* et *Richard Darlington*, notamment. Certains auteurs, dont Jorge de Faria, considèrent qu'on doit à cette troupe l'introduction du romantisme au Portugal. Son influence s'explique en partie par le rôle joué par l'un de ses acteurs, Émile Doux. Établi à Lisbonne de 1835 à 1874, il entreprit une profonde réforme du théâtre portugais sur le plan de la formation des acteurs, du renouvellement du répertoire, de l'interprétation et de la mise en scène. Son rayonnement sur l'histoire du spectacle portugais s'étend à presque tous les théâtres de Lisbonne, du théâtre de la Rua dos Condes, ou du Salitre, à celui du Gymnasio et de Dom Fernando. Devenu directeur du Théâtre National de la Rua dos Condes et de la toute nouvelle École de Déclamation, il contribua à la formation d'une nouvelle génération d'acteurs sur une scène nationale qui propose désormais un répertoire prestigieux et contemporain comportant des traductions des pièces du nouveau répertoire des salles parisiennes. En outre, les grands acteurs et les directeurs des théâtres portugais se rendront fréquemment et jusqu'à la fin du siècle, à Paris, séjours qui témoignent de leur grand intérêt pour la pratique française, comme le montrent également les *Mémoires* de Lucinda Simões ou celles d'Augusto Rosa[10]. C'est aussi une période marquée par une effervescence de la critique théâtrale partagée entre les *gilets rouges*, qui applaudissent les *nouveautés* du romantisme français au Théâtre dos Condes, et les modérés qui s'insurgent contre ce qu'ils nomment *les faux prophètes du goût* ; marquée encore par l'effervescence de l'industrie du livre qui se développe grâce à la création des *Archives théâtrales ou collection sélectionnée des plus modernes drames du théâtre français*. Cette collection, publiée de 1835 à 1847, assure la diffusion des courants littéraires parisiens qui permettent, selon les mots de Mendes Leal, d'« embrasser dans une synthèse les idées profondes et les transports de Victor Hugo, les richesses et les beautés des scènes de Dumas, les splendeurs et les sublimités de Casimir Delavigne »[11].

10. Ces deux acteurs racontent dans leurs *Mémoires* leurs contacts avec différents théâtres et acteurs de Paris, notamment avec Sarah Bernhardt.

11. Mendes Leal dans son Discours lorsqu'il a reçu un prix du Conservatoire pour son œuvre *Les deux renégats*, en 1939.

Au cours de la seconde moitié du siècle, les tournées de troupes françaises se multiplient. Celles de Luguet (1855-1857), de Minne (1857-1858), de Levassor (1860-1861) et de Favart (10-19 avril 1883), en passant par celles de Coquelin (avril-mai 1887), de Sarah Bernhardt (1882, 1888, 1895), d'Antoine (1896), de Judic (1897) et de Réjane (1899), vont confirmer l'influence du modèle français sur le répertoire, sur le goût du public, particulièrement du public mondain, habitué depuis le début du siècle à la déclamation *à la française*, mais aussi sur des créateurs qui cherchent encore une voie à l'édification d'un théâtre national. On assiste alors à un renouvellement de la scène et du répertoire qui compte désormais plus d'une centaine de pièces nouvelles, ce qui se traduit par une augmentation du nombre de représentations de pièces originales. Les créateurs trouvent, dans le drame de Victor Hugo ou dans la *comédie sérieuse* de Dumas fils et d'Augier, présentés à Lisbonne par les troupes françaises, des modèles littéraires sur lesquels ils vont façonner leurs propres drames historiques ou modernes.

Même si les nombreuses tournées des troupes françaises n'ont pas permis l'édification d'un drame national, auquel on préférait la traduction de dramatiques au goût de Paris, leur influence demeure néanmoins significative sur l'évolution de la mise en scène. Elles ont suscité l'éclosion de troupes portugaises, qui ont beaucoup puisé dans répertoire français contemporain et ont aussi contribué à la vogue du drame romantique et historique, du théâtre réaliste et naturaliste, du mélodrame et du vaudeville. Scribe, Meilhac et Halévy, Dennery, Dumas, Sardou, Feuillet, Pailleron et Augier comptent parmi les auteurs dont les œuvres ont été les plus traduites au cours de la deuxième moitié du XIX^e^ siècle au Portugal. À cette esthétique dominante, s'oppose, à partir des années 1880, l'effort de certains dramaturges, critiques et acteurs qui veulent inculquer les principes de l'esthétique naturaliste zolienne, traduite par Júlio Lourenço Pinto en 1884 sous le titre *Estética naturalista*. La troupe de Lucinda Simões qui monta, à plusieurs reprises, les grands succès de Zola, dont *Thérèse Raquin*, *Nana* et *L'Assommoir*, sous le titre portugais *A Taberna* a joué un rôle déterminant dans la diffusion des théories naturalistes qui vont influencer la littérature portugaise[12]. Dix ans plus tard, dans un article sur la mise en scène, Augusto de Lacerda soulignera tous les efforts déployés par le théâtre portugais au nom de la nouvelle école :

12. Sur le naturalisme au Portugal, consulter notre article publié récemment (Santos, 2002).

> Devant l'inexistence d'une école et le manque de moyens pour voyager à l'étranger, nos artistes ont compris qu'il était temps de travailler ; ils ont cherché à combler ces lacunes par l'étude des reproductions graphiques des scénographies françaises et par la compréhension des tendances naturalistes de leur époque[13] [Traduction libre.] (Lacerda, 1895 : 229-230).

Face au retard observé dans le domaine de la mise en scène portugaise, il ne peut s'empêcher de réitérer les nouvelles orientations de la mise en scène moderne :

> Réfléchissez bien à ces erreurs citées [...] et dites-moi s'il ne devient pas impérieux d'en finir une fois pour toutes avec tant de cabotinage et de s'employer enfin à implanter dans la mise en scène des procédés nouveaux que seul le naturalisme peut fournir, parce qu'il est le seul à se présenter dépouillé des conventions à l'époque positiviste que nous vivons[14] [Traduction libre.] (Lacerda, 1895 : 233).

Insensibles aux nouvelles tendances de la dramaturgie européenne, la plupart des troupes théâtrales portugaises continuent à privilégier le théâtre français des décennies précédentes, celui-là même qui avait été présenté par les troupes françaises. Tel est le cas, comme on peut l'observer dans le tableau qui suit, de la célèbre troupe Rosas & Brasão. C'est avec l'énorme succès obtenu avec *L'étrangère* de Dumas fils, le 30 octobre 1880, que cette troupe inaugura son entrée au Théâtre Nacional Dona Maria II ; elle y restera pendant près de vingt ans. Dans ses *Souvenirs de la scène*, Augusto Rosa, raconte comment il a recréé le spectacle à partir d'une représentation qu'il avait vue à la Comédie-Française à Paris[15] :

> Les acteurs [portugais]... me demandaient des renseignements au sujet des acteurs français ... Comme beaucoup de Portugais avaient vu la pièce à Paris, et pour qu'on ne dise point que j'avais fait une

13. « *Os nossos artistas, faltos de escola e de meios para viagens ao estrangeiro, perceberam que era chegado o momento de trabalhar, e têm procurado suprir aquela falta com o estudo de reproduções gráficas de cenografias francesas, e com o esforço para a compreensão das tendências naturalistas da sua época.* »

14. « *Reflictam bem nos erros citados* [...] *e digam se não se torna de imperiosa necessidade acabar de vez com tanta cabotinagem e tratar enfim de implantar na* mise-en-scène *processos novos, que só o naturalismo pode fornecer, porque só ele se apresenta mais despido de convenções, na época positivista em que vivemos.* »

15. Notons à cet égard que cet acteur restera longtemps associé à son interprétation du rôle du duc de Septmonts, une de ses plus grandes compositions, qu'il présentera à nouveau en 1899, en français cette fois, au Théâtre Amélia, en compagnie de la célèbre actrice parisienne Jane Hading.

copie servile de ce que j'avais vu chez Coquelin – d'autant plus que j'ai toujours aimé apprendre avec les maîtres et ne pas les copier – j'ai cherché à créer une individualité entièrement différente de celle qu'il avait faite, y compris sur le plan de la caractérisation[16] [Traduction libre.] (cité dans Santos, 1979 : 64).

## Pièces du théâtre français présentées par la troupe Rosas & Brasão (1880-1898)[17]

*A estrangeira*
*João de Thomeray*
*João Baudry*
*A princesa de Bagdad*
*A sociedade onde a gente se aborrece*
*Os Rantzau*
*A idade ingrata*
*O grande industrial*
*Um drama no fundo do mar*
*O senhor ministro*
*Fédora*
*Um romance parisiense*
*Ruy Blas*
*Dionísia*
*A arlesiana*
*O marquês de Villemer*
*Clara Soleil*
*Dom César de Bazan*
*O príncipe de Zilah*
*A mártir*
*Um parisiense*
*Como se escolhe um genro*
*Severo Torelli*
*Os velhacos*
*Sócrates e a sua mulher*
*Luís XI*
*O abade Constantino*
*Uma família americana*
*A mãe de minha mulher*
*As mulheres nervosas*
*A luta pela vida*
*Escola de maridos*
*O gendarme*
*Grisélia*
*O casamento de Olímpia*
*O médico à força*
*O amigo Fritz*
*O flibusteiro*
*Mlle de la Seiglière*
*Dor de cotovelo*
*Francillon*
*As ovelhas de Panurgio*
*Henrique III e a sua corte*
*Thermidor*
*Kean*
*O amigo das mulheres*
*Sérgio Panine*
*Os íntimos*
*O judeu polaco*
*O filho natural*
*Marcela*
*Os médicos*

## Controverses

Ce renouveau de la scène, qui puisait aux sources du répertoire français, n'avait, en dehors du milieu mondain, ni la faveur du public ni celle de la critique qui souhaitait l'édification d'une scène nationale. C'est pourquoi la presse de l'époque se fait l'écho des critiques à l'égard de l'invasion de la présence étrangère et de l'excès de traductions :

> Aujourd'hui, comme autrefois, notre théâtre se nourrit seulement de traductions et d'imitations du français ; de là vient sa vie éphémère, sans intérêt pour le présent, sans gloire pour le futur, sans traces dans l'histoire de notre littérature[18] [Traduction libre.] (Platea, 1875 : n° 9).

On tolère encore moins que les grands auteurs subissent cette influence et finissent, à moment de leur carrière, par traduire des pièces françaises. Ou que, comme Almeida Garrett et d'Alexandre Herculano, ils aillent chercher dans le répertoire de Scribe matière à leur plume : *Falar verdade a mentir*[19] dans le cas de Garrett et *Tinteiro não é caçarola* (L'encrier n'est pas une marmite) [traduction libre] dans le cas d'Herculano. Ces expériences littéraires provoquent un certain scandale auprès de la critique de l'époque :

---

16. « *Os actores... pediam-me informações dos actores franceses... Como muitos portugueses tinham visto a peça em Paris, para que se não dissesse que eu havia feito uma cópia servil do que vira ao Coquelin – mesmo porque sempre gostei de estudar nos mestres, mas não de os copiar – procurei fazer uma individualidade inteiramente diferente da que ele fez, até na caracterização.* »

17. « L'étrangère ; *João de Thomeray* ; *João Baudry* ; La princesse de Bagdad ; Le monde où l'on s'ennuie ; Les Rantzau ; L'âge ingrat ; Le grand industriel ; Un drame au fond de la mer ; M. le ministre ; *Fédora* ; Un roman parisien ; *Ruy Blas* ; *Dionísia* ; L'Arlésienne ; Le marquis de Villemer ; *Clara Soleil* ; *Dom César de Bazan* ; Le prince de Zilah ; La martyre ; Un parisien ; Comment choisir son gendre ; *Severo Toreilli* ; Les rusés ; Socrate et sa femme ; Louis XI ; L'abbé Constantino ; Une famille américaine ; La mère de ma femme ; Les femmes nerveuses ; La lutte pour la vie ; École des maris ; Le gendarme ; *Grisélia* ; Le mariage de Olympia ; Le médecin malgré lui ; L'ami Fritz ; Le flibustier ; *Mlle de la Seiglière* ; L'envie ; *Francillon* ; Les moutons de Panurge ; Henri III et sa cour ; *Thermidor* ; *Kean* ; L'ami des femmes ; *Sérgio Panine* ; Les intimes ; Le juif polonais ; Le fils naturel ; *Marcela* ; Les médecins. » [Traduction libre.]

18. « *Hoje, como antes, o nosso teatro sustenta-se apenas de traduções e imitações do francês ; disto lhe vem o seu viver efémero sem interesse para o presente, sem glória para o futuro, sem rasto na história da nossa literatura.* »

19. Cette pièce, répertoriée par Sousa Bastos dans son *Dictionnaire du théâtre portugais* parmi les plus grands succès de la scène portugaise, est une traduction du *Menteur véridique* de Scribe, jouée en 1845 au théâtre dos Condes et reprise dans plusieurs théâtres de Lisbonne : Théâtre Nacional Dona Maria II, Trindade et Avenida.

> Qui eût dit qu'après une campagne si violente, un des plus forts piliers de l'édifice entrerait en lice en annonçant au public, en gros caractères sur les affiches du Salitre, que la comédie du *Tinteiro não é caçarola* serait représentée le 25 ! Célébrer un tel jour par une traduction de ce calibre, lorsque M. Herculano a clamé partout qu'il fallait faire du théâtre portugais, et commencer sa carrière par la traduction d'une farce – *Le secrétaire et le cuisinier* – farce qui fut déjà présentée dans ce théâtre, voilà assurément à quoi nous ne nous attendions point[20].

L'influence du drame historique sur l'œuvre de Mendes Leal et d'Ernesto Biester, traducteurs de Dennery, Feuillet, Sand et Sardou, culmine au cours de la période dite d'*Ultra-Romantismo,* désignée par Garrett comme une littérature *plusquam romantica.* De fait, l'imitation, poussée à son paroxysme par Mendes Leal, incite le défenseur du théâtre national à condamner cette « danse macabre d'assassins, d'adultères et d'incestes, piétinée au son des blasphèmes et des malédictions »[21] :

> Au Portugal il n'a jamais existé de théâtre ; du moins ce qu'on appelle théâtre national, jamais ; en ce sens notre littérature ressemble à la littérature latine qui n'en a pas eu, non plus. La scène romaine a toujours vécu d'emprunts grecs, sans jamais vivre de rente propre ; notre scène a fait des « opérations mixtes » avec l'Italie et Castille jusqu'à ce que, fatiguée de son existence difficile, remplie de privations et privée de gloire, elle baisse le drapeau national, qu'elle n'a jamais hissé de plein droit, et se rende à l'invasion française[22] [Traduction libre.] (Garrett, 1895 : 165).

Dans un discours prononcé au Conservatoire d'art dramatique, Herculano lui-même stigmatise les excès de dramaturges en quête de nouveaux modèles :

---

20. *Atalaia*, le 16 août 1838, cité par Andrée Crabbé Rocha, 1953, p. 62.

21. C'est ce que nous rapporte Luiz Francisco Rebello, à la page 53 de son ouvrage intitulé *Le théâtre romantique (1838-1869).*

22. « *Em Portugal nunca chegou a haver teatro ; o que se chama teatro nacional, nunca : até nisso se parece a nossa literatura com a latina que também o não teve. A cena romana viveu sempre de empréstimos gregos, nunca houve renda própria ; a nossa andou fazendo « operações mixtas » com a Itália e Castela, até que, fatigada de uma existência difícil, toda de privações e sem glória, arreou a bandeira nacional, que nunca içara com verdadeiro e bom direito, e entregou-se à invasão francesa.* »

> On y verse, les mains pleines, des malédictions, des anges aux ailes blanches, des rochers de braise, des démons, tous les outils dramatiques aujourd'hui usés, et dont on ne connaît pas la provenance, car s'il est évident que nos écrivains débutants cherchent à imiter les grands dramaturges français, il n'est pas moins certain que rarement ils y trouveront ce langage creux et faux, qui ne peut que contribuer à estomper le manque d'affects et de sentiments ; Victor Hugo et Dumas n'ont pas besoin ni usent de tels moyens, et pour citer ceux de chez nous, puisque nous en avons l'exemple, que ces débutants voient les drames de notre premier écrivain dramatique, s'il existe dans l'*Auto* de Gil Vicente ou dans l'*Alfageme* ce langage léger, ces expressions turgides, qui donnent le frisson au sens commun, et qui offensent la vérité et la nature[23] [Traduction libre.] (Braga, 1892 : 95).

Cette quête qui n'aboutit qu'à une multitude de traductions et d'adaptations, finit paradoxalement par appauvrir le théâtre national et n'arrive pas à développer, de l'avis de certains, le goût du public :

> Il y a longtemps que le théâtre portugais vit de traductions de pièces françaises, plus ou moins détestables, généralement mal interprétées et quasi toujours impropres à notre scène, parce qu'elles n'ont aucun rapport avec les coutumes et intérêts de la société portugaise. Il se contente d'attirer le public grâce à la complexité de l'intrigue, aux dénouements stupéfiants, à la beauté des scénarios ou des costumes éblouissants et extravagants[24] [Traduction libre.] (Bastos, 1884 : 20).

23. « *Às mãos cheias estão por aí derramadas maldições, os anjos de asas brancas, os rochedos em brasa, os demónios, toda a mais ferramenta dramática usada hoje no teatro, e que não sabemos de onde veio, pois que sendo evidente que os nossos escritores principiantes buscam imitar os grandes dramaturgos franceses, é certo que raramente acharão lá essa linguagem oca e falsa, que só pode servir para disfarçar a falta de afectos e pensamentos ; Victor Hugo e Dumas não precisam, nem usam de tais meios, e para citarmos da casa, já que cá temos exemplo, que esses noveis vejam se nos dramas do nosso primeiro escritor dramático, se no Auto de Gil Vicente ou no Alfageme há essa linguagem de cortiça e europel, há essas expressões turgidas e descomunais, que fazem arrepiar o senso comum, e que ofendem a verdade e a natureza.* »

24. « *Há longos anos que o teatro português vive de traduções mais ou menos detestáveis de peças francesas, geralmente mal interpretadas e quase sempre impróprias dos nossos palcos por não terem alguma relação com os costumes, usos e interesses da sociedade portuguesa. Contentam-se em atrair o público pela complexidade dos enredos, pelos finais de actos estupendos, pela beleza do cenário ou por trajes vistosos e extravagantes.* »

Inspecteur des Théâtres et directeur du Conservatoire, Almeida Garrett ne cesse de condamner le bilinguisme de certains auteurs, une des principales causes, selon lui, de la décadence d'un théâtre national qui se satisfait « des miettes qu'on mendie aux étrangers par le triste moyen des traductions » (Garret, 1984 : 19). Il appelle de ses vœux une réforme qui passerait par un raffinement du goût du public, « une fois expulsés le barbarisme et la turpitude des traductions absurdes qui l'ont corrompu, la morale et les bienséances restituées » (Garrett, 1995 : 66). Les critiques de Garrett sont étayées par la campagne qu'il mène dans la *Revue théâtrale* et la *Revue de la société des amateurs de la scène portugaise* dénonçant la tolérance à l'égard des troupes étrangères et la protection dont elles font l'objet. De fait, la campagne atteint un point culminant en mai 1895, au moment où la Revue théâtrale reçoit l'appui de quelques artistes, dont Abel Botelho, Acácio Antunes et Eduardo Schwalbach.

Toute cette activité critique confirme la présence massive de traductions de pièces de théâtre français aux côtés de la littérature nationale :

> Notre scène est remplie de traductions de pièces de tout genre. Le théâtre français représente essentiellement la source inépuisable à laquelle ont recours nos traducteurs. [...] De nombreuses pièces étrangères ont échoué sur la scène à cause des mauvaises traductions qui en ont été faites. Toutefois ce qui est certain c'est que notre public est beaucoup moins indulgent envers les pièces originales qu'envers les pièces traduites. A chaque saison théâtrale, grosso modo, on présente sur la scène à Lisbonne, vingt pièces originales et pas moins de cent traductions ![25] [Traduction libre.] (Bastos, 1994 : 146-147).

L'appropriation du modèle littéraire et culturel français se manifeste aussi bien dans les adaptations du titre des pièces ou des noms de personnages que dans celles des intrigues. Si elles témoignent de la découverte des mouvements littéraires français, les traductions ne sont, pour la plupart, que des adaptations au goût du public portugais. En filigrane de la légitimation et de l'institutionnalisation du modèle, se lit une apologie de nouvelles esthétiques dramaturgiques qui cautionne, en fait, le processus de réforme qu'entreprend le théâtre national.

25. « *O nosso teatro está cheio de traduções de peças de todos os géneros. O teatro francês é principalmente a fonte inexgotável a que recorrem os nossos tradutores* [...] *Muitas peças estrangeiras têm caído entre nós pelas péssimas traduções que delas fazem. Todavia o que é certo, é que o nosso público é muito menos indulgente para as peças originais do que para as traduzidas. Em cada época teatral, termo médio, representam-se nos teatros de Lisboa, vinte peças originais e não menos de cem traduções !* »

Les mutations politiques du début du siècle romantique sont, au Portugal, synonyme de l'avènement d'une nouvelle sensibilité dramatique. Les modèles français empruntés par les nombreuses troupes théâtrales étrangères et les exilés politiques, assurent une effervescence toute nouvelle au sein des Lettres portugaises. De fait, le contact établi avec la culture littéraire et culturelle française par les *estrangeirados* et les artistes portugais, et la représentation de modèles français présentés dans les spectacles donnés sur le territoire national, ouvriront inéxorablement un nouveau chapitre des relations franco-péninsulaires. Jusqu'à la fin du siècle, au théâtre, on parlera et on pensera en français, insensibles aux nouvelles tendances européennes sur le plan dramaturgique.

The political upheavals at the beginning of the century of Romanticism are, in Portugal, synonymous with the emergence of a new dramatic sensibility. French theatre, imported by numerous foreign theatre troupes and political exiles, introduced a new vitality to Portuguese literature. The literary and cultural contacts initiated by the *estrangeirados* and Portuguese artists and the dissemination of French models on Portuguese soil open a new chapter in the Franco-Peninsular relations. Until the end of the century in fact, theatre is thought and expressed as French, to the point of ignoring other European developments in dramatic literature.

*Ana Clara Santos est actuellement* Professora Auxiliar *à la Faculté de Sciences Humaines et Sociales où elle assure la Vice-Présidence du Département de Lettres Classiques et Modernes. En 1996, elle a soutenu une thèse de Doctorat à l'Université de la Sorbonne-Nouvelle-Paris III, sous la direction de M. Jacques Morel, thèse consacrée à l'étude du « Rôle de la mère dans la tragédie racinienne et cornélienne » avec mention Très Honorable. Elle a participé à quelques colloques à l'étranger (France, Espagne, Royaume Uni, Tunisie) et publié près d'une vingtaine d'articles dans le domaine des études comparées, de la dramaturgie française et de l'enseignement du FLE, elle travaille actuellement à un projet de recherche sur la réception des dramaturges français au Portugal.*

## Bibliographie


BASTOS, Sousa (1994), *Dictionnaire du théâtre portugais*, Coimbra, Minerva.

BASTOS, T. (1884), « Le théâtre moderne », *Revue des Études Libres*, I, p. 17-27.

BRAGA, Teófilo (1892), *Modernes idées dans la littérature portugaise*, Porto, Ernesto Chardon.

BRAGA, Teófilo (1870-1871), *Histoire du théâtre portugais*, 4 vol., Porto, Imprensa Portuguesa.

BRITO, António Ferreira de (1989), *Aux origines du théâtre français au Portugal*, Porto, NEFUP.

BRITO, António Ferreira de (1993), « Du *Tartuffe* de Molière au *Tartuffe* de Manuel de Sousa (1768) et à celui de Castilho (1870) : supplément au concept de traduction au Portugal pendant le XVIII[e] et le XIX[e] siècles », *Intercâmbio*, n° 4, p. 66-77.

CARVALHO, J. (1841), *Collection de plusieurs inédits, politiques et littéraires d'Alexandre de Gusmão*, Porto, Faria Guimarães.

FARIA, Jorge de (1950), « Un siècle de théâtre français au Portugal (1737-1837) », *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, t. 1, n° 1, p. 62-92.

FIGUEIREDO, Manuel (1804-1806), *Théâtre*, Lisbonne, Imprensa Regia.

GARRETT, Almeida (1895), « Du théâtre national », *Revue théâtrale*, I, 2[e] série, n° 11.

GARRETT, Almeida (1984), *Œuvres complètes*, Lisbonne, Círculo de Leitores.

GARRETT, Almeida (1995), *Correspondance inédite des Archives du Conservatoire (1836-1841)*, Duarte Ivo CRUZ, Lisbonne, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

HERCULANO, Alexandre (1907), *Opuscules*, Lisbonne, Bertrand.

LACERDA, Augusto de (1895), « Études et doctrines, de la mise en scène », *Revue théâtrale*, 15 août, vol. 1, 2[e] série, n° 15, p. 229-233.

LEAL, Mendes (1938), *Les deux renégats*, Lisbonne, Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis.

OLIVEIRA, A. (1947), « Francisco Manuel de Melo et le théâtre espagnol du XVII[e] siècle », *Évolution et esprit du théâtre au Portugal*, Éd. Século, vi, p. 171-219.

PIMPÃO, Costa (1962), « La querelle du théâtre espagnol et du théâtre français au Portugal dans la première moitié du XVIII[e] siècle », *Revue d'histoire littéraire du Portugal*, vol. 1, p. 259-273.

PINTO, Júlio Laurenço (1884), *Esthétique Naturaliste*, Porto, Clavel.

*Platea* (1875), n° 9, 30 juin.

REBELLO, Luiz Francisco (1980), *Le théâtre romantique (1838-1869)*, Lisbonne, Biblioteca Breve.

REBELLO, Luiz Francisco (1973), « Sur Molière au Portugal », *Colóquio Letras*, n° 16, p. 23-29.

ROCHA, Andrée Crabbé (1953), « Présence et absence du théâtre portugais », *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*, t. iv, n° 1, p. 49-74.

RODRIGUES, M. (1983), « Théâtre espagnol et théâtre français : l'avis critique des romantiques portugais », *Les rapports culturels et littéraires entre le Portugal et la France*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, p. 339-352.

ROSA, Augusto (1917), *Mémoires et Études*, Lisbonne, Livraria Ferreira.

ROSA, Augusto (1915), *Souvenirs de la scène*, Lisbonne, Livraria Ferreira.

ROSSI, Carlo (1947), « L'influence italienne dans le théâtre portugais du XVIII[e] siècle », *Évolution et esprit du théâtre portugais*, Éd. Século, vol. 1, ix, p. 281-334.

SANTOS, Ana Clara (2002), « Réception et diffusion du Naturalisme au Théâtre : la présence d'Émile Zola au Portugal », *Excavatio*, vol. XVII, *Zola's Centenary*, n[os] 1-2, p. 266-274.

SANTOS, V. (1979), *La compagnie Rosas & Brasão (1880-1898)*, Lisbonne, Cooperativa Gráfica Espírito Santo.

SIMÕES, Lucinda (1922), *Mémoires. Faits et Impressions*, Rio de Janeiro, S.A. Lithotypographia Fluminense.

Lucie Picard

# L'Histoire de l'autre : la guerre civile libanaise dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette

*derelitte le fronde*
*dei vivi che si smarriscono*
*nel prisma del minuto,*
*le membra di febbre votate*
*al moto che si ripete*
*in circolo breve [...]*[1]
*Eugenio* MONTALE, *« Derelitte sul poggio », Tutte le poesie*

Carole Fréchette et Wajdi Mouawad, qui comptent parmi les auteurs les plus importants de la dramaturgie québécoise atuelle[2], ont tous deux écrit une pièce dont le thème central est la guerre civile qui a déchiré le Liban entre 1975 et 1992. Il s'agit respectivement du *Collier d'Hélène* et de *Littoral*. Ces textes sont fort différents, tant par leur ampleur (*Littoral* dure deux heures, *Le collier d'Hélène*, trente minutes[3]) et par leur distribution

1. « [...] misérables les rameaux / des vivants qui s'égarent / dans le prisme du moment / leurs membres de fièvre voués / au même mouvement répété / en cercle bref. » [Traduction libre.]

(huit personnages principaux et une multitude de personnages secondaires chez Mouawad, six personnages chez Fréchette) que par leur écriture et par l'imaginaire qu'ils mettent en place. Néanmoins, ils se structurent tous deux autour de la quête du personnage principal, un(e) Occidental(e)[4] qui vient d'éprouver une perte.

Cette quête prend place dans un Liban qui a émergé de la guerre, mais qui en porte encore les stigmates ; au hasard du chemin, le ou la protagoniste entre en contact avec des rescapés du conflit, qui lui relatent tour à tour leur expérience tragique. En ce sens, les pièces québécoises s'apparentent au corpus français contemporain, dont les caractéristiques ont été mises en évidence par Jean-Pierre Ryngaert :

> Beaucoup de textes se situent après un événement majeur qu'a vécu un personnage ; celui-ci le restitue sur le mode du récit [...]. Leurs auteurs éliminent ce qui, dans l'événement passé, relèverait de l'anecdote ou devrait être entouré de trop de détails pour demeurer compréhensible. Au présent surnage l'essentiel, comme épuré par la mémoire et libéré de l'ennuyeuse nécessité de tout dire (1993 : 95).

Wilfrid, le personnage central de *Littoral*, né dans un pays occidental d'immigrés libanais, voit son existence basculer à l'annonce de la mort de son père, qu'il n'a pourtant pas connu. Mû par la nécessité de trouver un lieu investi de sens pour inhumer la dépouille, il se rend au Liban, dans le village où a vécu son père. Se heurtant au refus des villageois de lui céder une place dans le cimetière déjà surpeuplé, il bat la campagne, chargé du cadavre, toujours en quête d'un endroit signifiant pour y creuser la tombe. Tout au long de son périple, des jeunes gens du pays se joignent à lui, animés par une soif de vivre et un désir de communiquer que les épreuves ne sont pas parvenues à étouffer. En cours de route, ils racontent leur expérience de la guerre, qui a fait d'eux des orphelins. Peu à peu, le projet d'une « tournée », destinée à partager ces témoignages avec le plus grand nombre, prend forme. Le père de Wilfrid sera confié à l'immensité de la mer.

---

2. Lire notamment à ce propos l'article de Pierre L'Hérault (2001), « Quelques textes porteurs de la dernière décennie », *Cahiers du théâtre Jeu*, n° 100, p. 127-139.

3. Données disponibles sur le site de l'Association québécoise des auteurs dramatiques (www.aqad.qc.ca).

4. À cet égard, les notations restent vagues, les deux dramaturges évitent la référence géographique trop précise.

Le point de départ de la pièce de Fréchette n'est pas le deuil d'un être cher, mais bien la perte d'un simple colifichet qui, de surcroît, n'est associé à aucun événement, à aucune personne qui aurait marqué profondément sa propriétaire, Hélène, qui se trouve à Beyrouth pour un congrès. Pourtant, cette dernière s'aventure dans le dédale et la clameur assourdissante de la métropole libanaise dans l'espoir insensé de retrouver son collier.

Confrontée à l'expérience de la perte vécue par les personnages libanais qu'elle rencontre, Hélène prend conscience, avec un malaise croissant, de son propre désarroi, ce qui la poussera à en élucider les motivations[5].

## « Et parce qu'on ne voit pas le fil, on dirait qu'elles sont en suspens »[6]

L'expérience de la guerre est le fondement d'une altérité radicale qui sépare les personnages libanais des protagonistes occidentaux. La rencontre des uns et des autres provoque une crise chez Wilfrid et Hélène, qui se retrouvent dans une sorte de *no man's land* du sens : confrontés à l'intensité du vécu d'autrui, ils ne peuvent plus « habiter » avec naturel leur propre existence. Ainsi, Wilfrid découvre peu à peu son enlisement dans l'insignifiance. Hélène, quant à elle, mesure à quel point les événements qui l'ont marquée sont dépourvus d'envergure, tout comme elle ne parvient plus à justifier à ses propres yeux ses insatisfactions et sa détresse. Or, s'ils entrent en contact avec les survivants de la catastrophe, s'ils découvrent à travers leurs récits la réalité de la guerre, il reste que les deux protagonistes ne peuvent pas s'approprier l'expérience d'autrui. Aussi, Hélène et Wilfrid vivent-ils leur condition de privilégiés sur un mode dysphorique ; ils en arrivent même à envier la dimension tragique de l'existence des Libanais, parce qu'elle la rend signifiante et digne d'intérêt, tout comme elle cautionne l'importance de ses enjeux. Hélène raconte à un passant, pour justifier la valeur qu'elle accorde au collier de plastique qu'elle a perdu, qu'il s'agit du souvenir de l'homme qu'elle aimait et qui

5. Avant de passer à l'analyse proprement dite, il convient d'ouvrir une parenthèse pour situer le conflit libanais dans le monde de référence du public de la francophonie canadienne au moment de sa création. Dans l'esprit de plusieurs, la confusion règne quant aux tenants et aux aboutissants de cette guerre. Le bombardement médiatique dont celle-ci a fait l'objet, loin d'éclairer la situation, l'a enlisée dans l'anecdotique, en ressassant des mots à la fois familiers et incompris et en déclinant mille variations sur le thème de la mort violente et de l'édifice éventré. Aussi, chez plusieurs, s'est opéré un glissement vers l'assimilation du Liban avec la guerre. Une guerre qui, complètement décontextualisée, laisse à nu toute sa sauvagerie et son absurdité.

6. Fréchette, 2001 : 7

est mort ; par la suite, elle s'adresse ainsi à son guide, le chauffeur de taxi Nabil :

> HÉLÈNE : [...] (À Nabil) Est-ce que vous avez déjà menti pour vous rendre intéressant, Nabil ?
> NABIL : S'il vous plaît, Madame ?
>
> HÉLÈNE : Est-ce que vous vous êtes déjà inventé une histoire tragique parce que votre petit malheur vous semblait indécent ? (Fréchette, 2001 : 37)

Dans l'enthousiasme qui suit la décision de ses compagnons libanais d'aller de villes en villages pour raconter leur histoire, Wilfrid se sent soudain à l'écart :

> WILFRID : Puis moi, qui c'est qui va la raconter, mon histoire ?
> LE PÈRE : Vous n'êtes pas du même monde, eux, ils ont connu la guerre.
> WILFRID : Ben tu sais quoi, je commence à les envier sérieusement d'avoir vécu la guerre, ça leur donne une raison valable pour aller parler au monde (Mouawad, 1999 : 99).

Par ailleurs, quoiqu'ils reconnaissent parfaitement la part d'inconsistance et d'illusion que comporte leur existence passée, ils ne s'en détachent qu'à grand-peine, parce qu'ils sont sensibles à sa beauté intrinsèque et parce qu'ils s'y reconnaissent :

> WILFRID : [...] Moi je ne compte pas ! Moi je ne suis qu'un personnage. Quelqu'un qui vit dans le monde du rêve. Mais dernièrement, il y a eu un étrange accident qui m'a précipité ici, dans la réalité. C'est une situation pathétique pour le rêve d'être prisonnier dans un monde vulgaire (p. 124).

Au fil des descriptions qu'Hélène fournit de son collier à ceux qu'elle croise au hasard de sa recherche, il devient clair qu'en cet objet elle cristallise symboliquement son être, avec ses souvenirs et ses espoirs. Ainsi, elle se plaît à évoquer le commentaire parfaitement banal que le vendeur de babioles lui a fait quand elle se l'est procuré : « Il a dit : regardez, c'est vous. Ce collier-là, c'est vous, Madame » (Fréchette, 2001 : 15). De là le caractère tragique qu'assume pour elle une perte apparemment dérisoire.

> Comme si j'avais perdu tous les hommes qui m'ont souri, et tous les après-midi joyeux où je me sentais à ma place sur la terre, et toutes les certitudes, une pour chaque perle, que le monde ira mieux et qu'on a mille ans devant soi pour aimer, pour changer, pour accomplir quelque chose, qu'on est pas totalement seuls, qu'on peut traverser la frontière qui nous sépare les uns des autres, la fine pellicule qui nous enveloppe, à l'intérieur de laquelle on rêve, on souffre et on étouffe, on peut la percer délicatement sans la déchirer, et prendre la main de quelqu'un pour vrai et pleurer avec lui et que le cri sonne juste (p. 41).

Or, significativement, ce sont les connotations de l'innocence qui caractérisent l'objet : blancheur, évanescence, « fil invisible » (p. 7), « un nuage léger autour de mon cou » (p. 16).

La rencontre avec l'Histoire de l'autre dévoile aux protagonistes la fragilité du sens qu'ils donnent (plus ou moins consciemment) à leur existence, en projetant sur elle la lumière violente d'une réalité tragique. En accentuant un vague sentiment de manque jusqu'au désarroi, cette épreuve leur ouvre la voie à un possible dépassement des limites de leur vision du monde. Toutefois, une étape ultérieure devra être franchie pour qu'une issue se présente véritablement à Wilfrid et à Hélène.

## « [...] comment trouver ce qui pourrait t'ancrer »[7]

Pour Wilfrid, l'aboutissement de la quête passe par la redécouverte de ses origines, c'est-à-dire par son inscription dans une série temporelle signifiante : en premier lieu sa famille, dont il fait partie *de facto*, mais dans laquelle il ne se situera symboliquement qu'au terme de son expérience initiatique. Cette filiation retrouvée, le jeune homme réintègre en quelque sorte son statut d'immigrant de deuxième génération, puisqu'il hérite d'un passé qui remonte au-delà de son propre parcours existentiel, et notamment d'un pays et d'une culture d'origine. Dès lors, ce qui était l'Histoire de l'autre devient, dans une certaine mesure, *son* histoire. La prise de conscience par Wilfrid de son enracinement a lieu lorsqu'il trouve le nom de ses parents dans l'un des bottins téléphoniques du Liban d'avant-guerre (p. 108). Aussi ces lourds bottins, qui seront utilisés pour lester physiquement la dépouille du père de Wilfrid afin

7. Mouawad, 1999 : 133

d'empêcher qu'elle ne soit emportée au gré des vagues, joueront symboliquement le même rôle pour le fils, en mettant fin à sa dérive existentielle. Par ailleurs, la famille n'est pas seulement le lien qui unit le jeune homme à l'histoire libanaise, elle constitue également la structure-modèle du groupe qui se forme autour des personnages de Wilfrid et Simone : en effet, en permettant à ces orphelins d'investir symboliquement le corps de son père du souvenir du leur, le jeune Occidental transforme la petite communauté en une fraternité, au sens fort du terme.

Quand *Le collier d'Hélène* s'achève, l'irréductibilité de la différence et le problème d'incommunicabilité persistent mais sont relativisés. Pour la protagoniste, la résolution de la crise passe par deux phases. La première se situe lors de la découverte d'un site archéologique :

> HÉLÈNE : [...] tout à coup, une vision incroyable. Des dizaines de colonnes alignées, certaines presque intactes, d'autres brisées, formant une espèce d'allée jusqu'à la mer. Et aussi des murs affaissés, des centaines de pierres blanches, posées là, dans un agencement parfait. Juste assez de symétrie et juste assez de désordre. Juste assez de grandeur et juste assez de décrépitude.
> NABIL : Hélou ! Beau !
> HÉLÈNE : Oui, c'est beau, Nabil. [...] (Fréchette, 2001 : 38)

Les ruines antiques se font métaphore de la condition de l'homme et permettent à Hélène de situer son parcours dans la mouvance d'un destin commun (« la mer »), de reconnaître, dans sa situation de privilégiée, un possible du devenir humain (« colonnes [...] presque intactes ») et de retrouver le sentiment de la légitimité de son existence, d'être là à sa place, au même titre que les survivants de la guerre. La beauté bouleversante du tableau amorce chez la protagoniste un travail d'acceptation (comme on dit « un travail de deuil ») des contingences individuelles.

Cette vue d'ensemble, si elle évoque la marche globale de l'humanité, ne peut cependant pas être assimilée à l'Histoire en tant que référent et discours spécifiques. En effet, quand une possibilité d'identification au peuple libanais, basée sur le patrimoine gréco-romain commun, se présente, elle la repousse. Cette possibilité s'offre à elle sous la forme d'un collier « antique » que veut lui vendre un rôdeur. Ce dernier, dans ses efforts de persuasion, évoque la perte du bijou par un personnage ancien, offrant sans le savoir à Hélène le tableau d'une situation qui est le reflet de la sienne et qui, comme tel, surdéter-

mine l'invitation à l'identification. Mais la protagoniste refuse, au nom de la charge que représente l'appropriation d'une histoire qui remonte si loin dans le temps, ainsi que du caractère factice d'une telle appropriation : « Oui, oui. Il est beau. Mais il est faux et il est lourd » (p. 41).

À la prise de conscience d'une destinée à la fois commune et différenciée, succède une identification plus immédiate et plus profonde à l'autre, à travers l'expérience du corps, que tous ont en partage. Au bout du compte, c'est un collier de chair qu'Hélène choisira :

> Hélène : Merci Nabil. [...] Voulez-vous mettre votre bras autour de mon cou. Juste un peu. Vous savez comme un bouclier.
> *(Elle se place devant lui, lui faisant dos. Elle prend son bras et l'enroule autour de son cou)* (p. 43)

Le geste d'Hélène a deux conséquences importantes : d'abord, il donne lieu à un échange réussi entre elle et Nabil, par delà la barrière de la langue. Ensuite, il permet au chauffeur de taxi de lui faire don d'un noyau dur de vérité qui concerne tous les vivants, qui peut servir d'ancrage à leur existence et constituer le point de départ pour une communication authentique entre les êtres : la vie elle-même, dans toute sa matérialité corporelle (« il vous reste votre cou et vos mains [...]. Il vous reste vos yeux, vos bras, votre bouche pour manger, parler, crier, embrasser un homme comme moi sur la joue... » p. 43). Toutefois, en situant l'épisode dans une zone grise entre la réalité et l'imagination de la protagoniste, la dramaturge traduit la part d'incertitude et de précarité de la résolution du problème d'Hélène.

Les deux pièces comportent une dimension autoréflexive importante puisqu'elles se proposent comme une dramatisation de leur propre genèse ; de plus, c'est l'impératif de témoigner l'expérience tragique de la population libanaise qui est invoqué pour justifier l'entreprise de la prise de parole. Plus que la guerre, c'est donc la rencontre de ceux qui l'ont vécue avec celui ou celle qui ne la connaît pas qui sous-tend le récit.

> Sabbé : Demain, à l'aube, nous nous remettrons en route, nous longerons le littoral jusqu'à la prochaine ville, puis jusqu'au prochain pays, puis, pourquoi pas, jusqu'au prochain continent. Nous irons raconter notre histoire à des gens qui ne sont pas comme nous, qui ne vivent pas comme nous et qui pensent autrement que nous (Mouawad, 1999 : 127).

> HÉLÈNE : [...] Qu'est-ce qu'on peut faire ?
> L'HOMME : Je ne sais pas. Peut-être, quand vous retournez dans votre pays, sur le petit carré qui vous appartient, dites-le de temps en temps : on ne peut plus vivre comme ça. Dans les soirées, avec vos amis, quand vous buvez du vin, quand vous regardez par la fenêtre la ville toute blanche, si paisible et si ordonnée, dites-le, même si personne ne comprend, même si vous n'êtes plus certaine de savoir d'où vous vient cette phrase parce que ça fait longtemps, et c'est si loin, à l'autre bout de la terre. Dites-le (Fréchette, 2003 : 35).

Mais il n'est pas question que du drame de la guerre dans ces pièces, puisqu'elles montrent en creux la détresse qui afflige les Occidentaux, qui ne la connaissent pas. Par exemple, il est significatif que dans *Littoral*, c'est la quête d'un lieu investi de sens pour enterrer son père (alors que tout pouvait être pris en charge et « expédié » par des professionnels) qui joue le rôle de rite de passage, qui permet à Wilfrid de « devenir un homme » (Mouawad, 1999 : 131). De ce fait, la pièce évoque en filigrane le problème de l'accès à la maturité de ceux qu'on désigne en Occident (sans mesurer les effets pervers de l'étiquette) comme « les jeunes ». Au besoin de témoignage des éprouvés correspond un besoin d'ancrage dans l'existence des plus favorisés. C'est ce que souligne, dans *Le collier d'Hélène*, l'adresse finale aux spectateurs. En effet, l'ambiguïté de cette adresse permet à Hélène « d'accueillir » les privilégiés de la Terre dans son bouleversant appel :

> HÉLÈNE : [...] Attendez-moi. Dix secondes. Juste dix secondes.
> *(Elle laisse la main de Nabil et s'avance vers le public)*
> HÉLÈNE : On ne peut plus vivre comme ça. On ne peut plus vivre comme ça (Fréchette, 2003 : p. 44).

## Le discours sur l'événement : le problème de l'intelligibilité et du sens

Il est possible, dans les deux pièces, de repérer des allusions à deux formes de discours sur l'événement : celui des mass media et celui de l'Histoire. Ainsi, à travers l'insoutenable anecdote relatée par le personnage d'Hakim (Mouawad, 1999 : p. 80), la complaisance morbide dans le compte rendu de l'horreur qui caractérise parfois les nouvelles est stigmatisée. Dans *Le collier d'Hélène*, l'opposition entre le récit historique, séquentiel et diachronique par essence, et le discours de l'actualité, aplati dans la synchronie, prend la forme du diptyque chantier/ruines antiques. Dans le site archéologique, l'organisation des tra-

ces du passé en une structure imparfaite mais intelligible confère une lisibilité au destin d'Hélène comme à celui de l'humanité, et permet la mise en perspective de l'un dans l'autre. De plus, la portée esthétique de l'ensemble architectural jette sur le récit qu'il met en scène une lumière positive. À l'inverse, l'appareil médiatique « métabolise » en quelque sorte son propre matériau : l'événement révolu qui fonde le présent ne s'offre pas à la lecture. Aux anciens habitants des édifices bombardés, qui se présentent au chantier de démolition-reconstruction à la recherche de leurs effets personnels, le contremaître leur répond :

> LE CONTREMAÎTRE : Vos choses ont été broyées, réduites en poudre, et la poudre s'est mêlée à la terre et au béton. Vos vieilles choses sont dans les dalles des nouvelles maisons (Fréchette, 2003 : 13).

Toute tentative de trouver un fil conducteur qui rende la situation compréhensible, qui permette de lui trouver un sens, est destinée à mourir dans l'œuf.

Par ailleurs, dans les deux pièces, un personnage établit une correspondance entre une situation présente et un épisode de l'Antiquité grecque appartenant à cette zone grise où l'Histoire se fond dans le mythe, patrimoine culturel de tout l'Occident, sinon de l'humanité. Ce faisant, il inscrit l'anecdote dans une perspective diachronique ; de plus, ce recours à un savoir encyclopédique supposément partagé est une main tendue vers l'interlocuteur, l'occasion d'un échange entendu, complice, vibrant des résonances du récit ancien dans lequel l'événementiel, réélaboré respectivement par Homère et Sophocle, est transformé en œuvre d'art. Or, dans les deux cas, la tentative échoue lamentablement, l'interlocuteur ignorant totalement de quoi il est question. Dans *Littoral*, le personnage de Joséphine, qui a choisi de se faire la dépositaire de la mémoire collective du récent passé libanais, sous la forme de bottins téléphoniques, relate ainsi sa rencontre avec le vieil aveugle Ulrich (figure qui renvoie clairement à Homère) :

> JOSÉPHINE. [...] Ulrich, l'aveugle, m'a dit que je sauvais une mémoire. Il m'a appelée par un nom que je n'avais jamais entendu avant. Il m'a dit Bonne route, Antigone, moi je lui ai bien fait comprendre que je m'appelais Joséphine, mais il n'a rien voulu entendre ! Pourtant, on dit que les aveugles ont l'oreille fine, mais il m'a encore saluée de la main et il m'a dit : Bonne route, Antigone. Un homme étrange, cet Ulrich (Mouawad, 1999 : p. 115).

Un malentendu similaire se produit entre Hélène et le chauffeur de taxi Nabil :

> HÉLÈNE : Votre nom ? Moi je m'appelle Hélène.
> NABIL : Aline, Madame ?
> HÉLÈNE : Non, Hélène, comme celle qui a provoqué la guerre, vous savez.
> NABIL : La guerre ?
> HÉLÈNE : [...] Hélène de Troie, vous savez ?
> NABIL : Vous, Hélène de Troie, Madame ?
> HÉLÈNE : Non. Seulement Hélène. Hélène du Nord. Hélène qui n'a jamais provoqué de guerre. Hélène qui ne connaît pas la guerre (Fréchette, 2003 : 28-29).

Ces passages, par leur ton, font sourire ; ils constituent néanmoins le signe d'un déficit communicationnel (intergénérationnel chez Mouawad, interculturel chez Fréchette), qui trouve son origine dans la transmission absente ou manquée d'une mémoire collective. Dans *Littoral*, le clin d'œil humoristique fait écho à la situation de Wilfrid, décrite par ailleurs avec gravité : parce que son père ne lui a jamais envoyé les lettres contenant le récit de l'histoire d'amour de ses parents et de sa naissance, Wilfrid se sent privé de son passé. La récupération tardive de ces lettres n'arrange guère les choses, puisque le protagoniste ne ressent désormais qu'aliénation face à cet héritage : la greffe de mémoire ne « prend » pas.

Par sa présence dans le texte, l'échec d'une rencontre avec l'autre par l'intermédiaire d'un discours commun, ouvre une perspective autoréflexive qui regarde aussi bien les pièces qui nous intéressent que la dramaturgie contemporaine dans son ensemble (et notamment le domaine francophone) : le problème du sous-texte. Face à un public toujours plus hétérogène, la convocation de référents culturels peut-elle encore avoir une efficacité pragmatique ? En ce sens, *Le collier d'Hélène* et *Littoral* disent une incertitude quant à leur réception.

## De la néantisation à la mise en perspective : vers une nouvelle identité

En faisant la part respective de la référence historique et de l'indétermination, Fréchette et Mouawad parviennent à transcender la fonction de témoignage de leur pièce, sans toutefois l'évacuer : par le biais des récits des personnages de survivants du conflit libanais, s'opèrent aussi bien une sensibilisation à

cette situation particulière qu'une dénonciation de la tragédie collective que représente toute guerre. Toutefois, c'est bien le choc intérieur éprouvé par le personnage occidental, suite à sa rencontre avec l'Histoire de l'autre, qui est au cœur des deux pièces. On ne saurait dès lors réduire sa présence à un procédé qui aurait pour double fonction de structurer l'intrigue et de « fournir », comme c'est le cas dans l'*Ingénu* de Voltaire, un regard éloigné.

La guerre, comme événement historique spécifique, est présentée dans les deux pièces comme un facteur de *différenciation* des êtres humains entre eux, une sorte de clivage entre initiés et non-initiés, la source d'une incommunicabilité qui semble irrémédiable. Face au caractère paroxystique des expériences qu'elle détermine, tout autre vécu semble frappé d'insignifiance, n'être que pur néant. Aux récits sur le passé des Libanais répond, tout aussi criant, le silence des protagonistes sur le leur : rien ne filtre de la vie de Wilfrid si ce n'est la mention d'un rapport sexuel ramené à sa pure dimension physique (Mouawad, 1999 : 13) ; seules des bribes du passé d'Hélène sont évoquées, et jamais au cours d'un échange avec les autres personnages. Ce qui était perçu en termes de liberté dans le déploiement de l'imaginaire (Wilfrid) ou de légèreté et d'éclat (Hélène), cette relative facilité de la vie et cette absence de véritable événement tragique changent de signe au contact de la réalité libanaise et apparaissent comme la source d'un vide existentiel, d'un manque ou d'une fragilité du sentiment de vivre. La crise qui se met en place ébranle les fondements même de l'identité des deux personnages.

Le point de départ de la résolution de la crise est la redécouverte d'une dimension universelle (la famille au sens large, l'expérience du corps), qui unit les êtres humains et fonde une communication au-delà des différences. Si les problèmes qu'ils ont laissés derrière eux en Occident les attendent au retour, Hélène et Wilfrid ont néanmoins acquis une prise plus forte sur le réel et la base pour une recherche du sens. S'ils ont effectivement perdu une part d'eux-mêmes, ils considèrent cette perte comme un pas vers une identité plus mûre et plus consciente. Leur existence ne leur semble plus vidée de toute substance, mais simplement (et de façon salutaire) mise en perspective au contact de l'autre.

Dans *Littoral*, Mouawad souligne que la nécessité de mettre sa propre vie en perspective n'est pas l'apanage des privilégiés, quoi que ceux-ci peuvent en penser. L'intensité du vécu à elle seule n'est pas garante d'une vie

ancrée dans le réel et ressentie comme signifiante. Pour les victimes des vicissitudes de l'Histoire, le partage, par le truchement du récit, de leur expérience singulière permet à chaque individu de situer son propre parcours dans un contexte plus vaste, de sortir de son isolement ; la parole échangée fonde une communauté. C'est cette fonction cohésive que souligne la présence, dans la pièce, de la métaphore du pain partagé (p. 98).

Le recours à l'Histoire ancienne, comme répertoire de situations et de personnages qui trouvent des échos dans le contemporain, constitue une modalité ultérieure de la mise en perspective, présente dans les deux pièces. Ce n'est pas un hasard si le discours auquel ces textes renvoient n'appartient pas à l'Histoire comme discipline, s'il s'agit plutôt d'œuvres d'art qui mettent en scène des personnages du passé en proie aux bouleversements sociopolitiques. En effet, c'est à travers l'élaboration artistique que le caractère singulier, anecdotique de l'événementiel est transcendé au profit de sa dimension universelle ; de plus, le potentiel transhistorique de l'objet esthétique favorise la pérennité du récit dont il est porteur (pérennité qui demeure toutefois incertaine puisqu'elle est tributaire, on l'a vu, de la transmission de la mémoire culturelle). En évoquant ces deux aspects, par le biais des références à Sophocle et à Homère, *Littoral* et *Le collier d'Hélène* acquièrent une dimension autoréflexive supplémentaire : non seulement ces pièces se donnent-elles pour le récit de leur propre origine, mais elles projettent, sur la profondeur de l'Histoire, l'entreprise et les espoirs qui sont ceux de leur auteur, comme ils furent ceux des deux grands artistes méditerranéens.

L'expérience de la guerre, dans *Littoral* de Wajdi Mouawad et *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette, fonde une altérité radicale qui sépare un(e) protagoniste occidental(e) de personnages rencontrés au Liban. Ces derniers, rescapés du conflit qui a déchiré leur pays, mettent à nu cette altérité à travers le récit qu'ils font de leurs épreuves. Ils provoquent ainsi chez leur interlocuteur occidental une crise qui culminera avec un sentiment de néantisation de son être même comme de son existence. La rencontre, si elle apparaît destructrice dans un premier temps, permettra en définitive au personnage principal de mettre son propre parcours existentiel en perspective.

The experience of war related in Wajdi Mouawad's *Littoral* and Carole Frechette's *Le collier d'Hélène* gives rise to a form of radical alterity which separates Western protagonists from their Lebanese counterparts. These counterparts, survivors of the conflict which tore apart their country, expose this alterity as they relate the hardships they have suffered. In so doing, they precipitate a state of crisis in the Western characters, which culminates in the feeling of negation of self and of existence. While this meeting may at first seem destructive, it nevertheless allows the Western character to come to a sense of self knowledge with respect to his or her own existential quest.

*Lucie Picard est boursière du doctorat en Littératures francophones de l'Université de Bologne (Italie) et rédige actuellement une thèse sur l'œuvre poétique de Rina Lasnier. Elle s'intéresse également à la dramaturgie et collabore aux travaux de l'Équipe de recherche sur les théâtres extraeuropéens francophones (ERTEF) de l'Université de Turin.*
*(www.lingue.unibo.it/francofone/paginapicard.html)*

## Bibliographie

FRÉCHETTE, Carole (2001), *Le collier d'Hélène*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, (in *Liban, Écrits Nomades 2*) puis 2002.

MONTALE, Eugenio (1997), « Derelitte sul poggio », dans *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, p. 192.

MOUAWAD, Wajdi (1999), *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.

**Ève Irène Therrien**
New York University

# Le Corps sous le signe de la torture : une question de plaisir. Le Théâtre médical des *Laboratoires Crête*.

*Il faut donc préférer la douleur dont les effets ne peuvent tromper et dont les vibrations sont plus actives.*
MARQUIS DE SADE, *La Philosophie dans le boudoir*

*Sans un élément de cruauté à la base de tout spectacle, le théâtre n'est pas possible. Dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est par la peau qu'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits.*
Antonin ARTAUD, *Le Théâtre de la cruauté*

Depuis le début du XX^e^ siècle, la critique théâtrale accorde de plus en plus d'importance au corps de l'acteur. Certains maîtres de la recherche théâtrale, comme Grotowski ou Meyerhold, voient dans le corps un parfait instrument de communication entre l'acteur et le spectateur. Dans le même ordre d'idée, Antonin Artaud rejette l'emprise que le texte dramatique (ainsi que l'auteur) peut avoir sur les productions théâtrales. Il croit que seules la connaissance des images physiques et la violence infligée à l'acteur, comme

au spectateur, garantissent une expérience révélatrice digne du théâtre. Aujourd'hui, des metteurs en scène de grande renommée poursuivent encore cette recherche sur le corps aux dépens de l'élément textuel. Parmi eux, le directeur italien Romeo Castellucci[1] consacre toute son œuvre à l'esthétique physique ; selon lui, la puissance charnelle, dès son entrée en scène, devient « ce pur communicable » qui « dompte » brutalement le public (2001 : 104). Chez Castellucci, le corps – laissé à l'état brut, proche de l'état animal – détruit toute convention, toute forme fixe pour accéder à la « vérité objective » (2001 : 102). Depuis Artaud, en passant par le *body art* des années 1970, la violence associée à l'image physique suggère l'impact de la rencontre entre la matérialité naturelle du corps et l'artifice raffiné du domaine théâtral. C'est le choc émotionnel et mental que les artistes espèrent obtenir de la représentation pour qu'elle ne soit plus un art de la complaisance ou de l'imitation. À cette fin, l'agression corporelle peut exprimer plusieurs intentions de la part des créateurs, y compris la volonté de critiquer l'ordre établi par les normes théâtrales et/ou sociales et, surtout, le désir de créer un moment authentique, véritable, là où règne l'illusion.

## Les « *Laboratoires Crête* »

Au Québec, la troupe Momentum, un collectif expérimental de théâtre, poursuit, elle aussi, un travail corporel en sollicitant la participation du public. Après une suite d'événements « apocalyptiques », *Les douze messes pour le début de la fin des temps*[2], présentées chaque mois du calendrier de 1999, Momentum amorce une nouvelle année[3] avec *Les Laboratoires Crête*. Sous la forme d'une conférence médicale, nous assistons à une démonstration qui rappelle les grandes dissections du XIX[e] siècle. Devant un public d'« apprentis », l'expérimentateur donne une leçon d'anatomie à l'aide d'un cobaye humain à la différence que, dans les *Laboratoires*, c'est « l'anatomie » du *jeu* que l'on tâche de découvrir en manipulant le corps du comédien. Ne pouvant pas savoir précisément si ces essais cliniques sont simulés ou réels, les spectateurs sont laissés à leur seul jugement. Stéphane Crête est le créateur de ce concept singulier d'un

1. Romeo Castellucci est metteur en scène et directeur de La Socìetas Raffaello Sanzio. Fondée en 1981, cette compagnie est située à Cesena, en Italie.

2. Pour avoir une vue d'ensemble de ces « happenings », voir à ce sujet l'article de Solange Lévesque, 2000 : 12-19. Voir aussi mon article qui traite de cette production (2001 : 19-24).

3. Littéralement, car la compagnie a créé son propre calendrier annuel : l'an 2000 devient l'an 01, soit l'année de l'œuf. Cette appellation suggère bien le début d'une nouvelle ère.

théâtre pseudo-scientifique. Codirecteur artistique de Momentum et comédien lui aussi, Crête dirige ces expériences en y tenant le rôle du docteur. Dans le cadre des *Laboratoires*, il propose une série de quatre expériences qui se déroulent sur une période de dix mois. Chacune d'elles soumet des comédiens à un protocole différent qui découle d'un principe de modification de l'état de conscience ou de stimulation. Pour le premier spectacle, Crête stipulait que « le comédien dont la conscience sera modifiée par la douleur aura un jeu enrichi » (spectacle 2001). Le deuxième spectacle concernait les effets de l'hypnose sur l'acteur ; le troisième était consacré à l'influence de stupéfiants sur le comédien[4] ; et le dernier avait pour objet d'étude la stimulation sexuelle. Selon le protocole de Crête, le corps est perçu comme l'outil par excellence de la recherche théâtrale. Sous l'effet de la douleur physique, il deviendrait la principale source d'inspiration pour le jeu du comédien. Nous examinerons cette hypothèse d'après *Le premier protocole : lien de causalité entre douleur physique et interprétation chez l'acteur en représentation*, qui a eu lieu en janvier 2001 à Montréal. Pour ce faire, nous analyserons aussi la manière dont les sujets-comédiens relatent leurs propres expériences[5].

Il va sans dire que ce genre de spectacle « médical » tient autant du ludique que du sérieux, car ces essais relèvent à la fois de la fiction et de la réalité. En fait, la présence du comédien s'avère problématique puisque l'expérience vient perturber à la fois le corps réel de l'acteur en jeu et, le corps fictif du personnage incarné par le comédien. De plus, dans les *Laboratoires*, le spectateur se demande continuellement si les peines administrées sont réelles ou s'il ne s'agit pas tout simplement de la représentation d'un corps torturé. Au début du protocole, le « docteur » affirme que toutes les applications y seront exécutées avec le plus grand sérieux, mais le spectateur met en doute l'authenticité de la souffrance exprimée par l'acteur, peut-être exagérées pour les besoins du spectacle. Le spectacle repose sur la relation fiction/réel du corps en performance, ce que les prétentions scientifiques du spectacle viennent souligner en même temps qu'elles pointent le travail masochiste de l'acteur et le voyeurisme sadique du spectateur.

4. Cette représentation fut unique et privée. En raison des restrictions légales qui interdisent l'utilisation de stupéfiants dans un espace public, Stéphane Crête a limité le public à un nombre restreint, convoqué par invitation personnelle seulement.

5. À part « Garde Lévesque », la liste de distribution se compose d'acteurs chevronnés qui ont souvent participé aux spectacles de Momentum. Brigitte Poupart, Michel-André Cardin, Nathalie Claude, Didier Lucien et Jacques L'Heureux font partie du premier protocole.

Lors de la représentation, qui se déroule dans une salle de classe du département des sciences de l'Université de Montréal, on distribue au public un questionnaire sur lequel il est invité à donner ses impressions et à analyser les divers essais cliniques. Joint au questionnaire, un dépliant fournit des renseignements à la fois sur la distribution théâtrale et sur quelques détails scientifiques. Au début du spectacle, plusieurs autorités médicales sont présentées sur écran vidéo ; le D[r] Crête informe les spectateurs du but de sa recherche en s'appuyant sur les propos d'un certain nombre de scientifiques médicaux dont les témoignages sont enregistrés sur bande vidéo. Crête explique qu'il veut aiguiser la conscience des acteurs au cours de leur jeu et leur faire découvrir de nouvelles émotions en provoquant de l'inconfort corporel. En respect du code de Nuremberg[6], le D[r] Crête applique sur le corps des comédiens cinq types de contrainte physique : l'étirement des membres supérieurs par extension latérale, l'immobilisation accentuée d'une agression sonore, le serrement du crâne, la stimulation électrique des centres nerveux et, finalement, l'application de pinces sur l'épiderme.

Afin de garantir la « scientificité » de cette expérience, les comédiens doivent répéter une première fois le monologue qu'ils ont préalablement mémorisé sans application de douleur. Ce premier essai devient l'échantillon de contrôle de la recherche. Notons que le choix de la forme monologuée n'est pas gratuit. Contrairement au dialogue, le monologue met en relief la qualité individuelle de la recherche ; l'acteur est seul avec son travail. Le protocole commence avec un extrait de texte plutôt léger, à savoir *La patte en l'air* de Feydeau, dans lequel le protagoniste poursuit une course effrénée. Cepen-

6. Le code de Nuremberg est un code de déontologie international dont les dix règles doivent être suivies lors de l'expérimentation clinique : 1) Il est absolument essentiel d'obtenir le consentement volontaire du malade. 2) L'essai entrepris doit être susceptible de fournir des résultats importants pour le bien de la société, qu'aucune autre méthode ne pourrait donner. 3) L'essai doit être entrepris à la lumière d'expérimentation animale et des connaissances les plus récentes de la maladie étudiée. 4) L'essai devra être connu pour éviter toute contrainte physique ou morale. 5) Aucun essai ne devra être entrepris, s'il comporte un risque de mort ou d'infirmité, sauf peut-être si les médecins eux-mêmes participent à l'essai. 6) Le niveau de risque pris ne devra jamais excéder celui qui correspond à l'importance humanitaire du problème posé. 7 ) Tout devra être mis en œuvre pour éviter tout effet secondaire à long terme après la fin de l'essai. 8) L'essai devra être dirigé par des personnalités compétentes. Le plus haut niveau de soins et de compétence sera exigé pour toutes les phases de l'essai. 9) Pendant toute la durée de l'essai, le malade volontaire aura la liberté de décider d'arrêter l'essai si celui-ci procure une gêne mentale ou physique et si, de quelque autre façon, la continuation de l'essai lui paraît impossible. 10) L'expérimentateur doit se préparer à arrêter l'essai à tout moment, s'il a des raisons de croire, en toute bonne foi, et après avoir pris les avis plus compétents, que la continuation de l'essai risque d'entraîner la mort ou une infirmité aux malades. (Brochure distribuée aux spectateurs du *Premier Protocole*).

dant, la tension monte tout au long de l'expérience, les textes choisis deviennent de plus en plus évocateurs, tel celui de Robert Gravel, *Thérèse, Tom et Simon*, dans lequel on raconte l'histoire d'un accident de voiture et qui est truffé de passages où la cervelle jaillit du cerveau et où le sang gicle partout. Après avoir répété leur monologue sans stimulus, les acteurs doivent (re)jouer le même texte en étant cette fois soumis à des instruments de torture parfois saugrenus. Ce deuxième essai permet alors de comparer le jeu de l'acteur et de déterminer le lien de causalité, s'il y a lieu, entre l'affliction physique et la représentation théâtrale. Avant et après chaque expérience, une infirmière de profession[7] vérifie le pouls du sujet et s'assure qu'il n'y a aucune anomalie. Elle renseigne le D^r^ Crête à haute voix, en lui fournissant des données considérées plus ou moins protégées par le secret professionnel, comme l'âge, le poids, la taille, la condition physique. On révèle aussi tout antécédent médical qui pourrait avoir une conséquence sur l'expérience à venir. Ensuite, on demande aux comédiens d'évaluer l'incidence de la souffrance physique sur leur propre jeu. Finalement, le public livre ses propres impressions par écrit, au moyen du questionnaire distribué au début du spectacle. Les données recueillies à la fin du spectacle feront l'objet d'une étude dont les résultats seront publiés ultérieurement dans un ouvrage que le D^r^ Crête (ou le metteur en scène ?) se propose de rédiger.

Les commentaires des acteurs indiquent deux tendances : pour certains, l'effet de la douleur enrichit leur interprétation dramatique puisqu'ils « jouent » le texte avec moins de complaisance ; pour d'autres, la douleur se révèle néfaste pour leur jeu parce qu'elle perturbe leur mémoire, ce qui fait perdre le fil du monologue.

Dans le premier cas, la douleur est enrichissante. Rappelons que le but de l'acteur naturaliste est de présenter un jeu exempt de toute conscience de la représentation. On peut penser à certaines formules qui suggèrent cette perte de soi : « être dans la peau du personnage », par exemple, ou bien celle qui caractérise l'enseignement théâtral de l'Américain Richard Meisner, « être dans le moment ». La douleur laisserait transparaître alors une nouvelle (in)conscience de la représentation qui reflète ce désir naïf d'être capable d'appréhender le réel.

Dans le deuxième cas, au contraire, l'hyperconscience chez l'acteur, causée par la douleur, peut provoquer une rupture avec le personnage, car

7. « Garde Lévesque » fait partie de l'Ordre des Infirmières du Québec.

le comédien n'essaie plus de s'investir dans son rôle. Même si la douleur ajoute à « l'authenticité » de son interprétation, l'acteur n'est plus dans la peau du personnage, il est dans sa propre peau. L'« empire des sens » devient donc une barrière à la constance dramatique de l'acteur – il ne peut plus répéter son jeu, étant en proie aux sensations qui l'assaillent. En somme, il n'est plus comédien au sens classique du terme ; au lieu de simuler, il ne fait que réagir aux pulsions. Un des comédiens souligne cet échec dans l'interview qui suit l'expérimentation : « Oui, j'ai découvert des nouveaux états de jeu, mais je ne sais pas si je peux faire la même performance sans la douleur ». Faut-il conclure que les *Laboratoires* visent l'expérience théâtrale plutôt que la représentation ? Le sujet-comédien veut vivre une réalité sur la scène et rêve de produire du réel dans un domaine ou règne l'illusion. Ce que le public voit alors c'est le désir de l'acteur mis en scène, c'est-à-dire son *réel fantasmé*. Il s'agit d'une idée préconçue qu'il se fait de son jeu, avant l'application de la douleur, afin d'enrichir sa performance. Il souhaite atteindre un moment authentique qu'il pourra répéter au besoin. Or, cet état ne dure que le temps d'une vraie contrainte physique.

## La peau en spectacle

Antonin Artaud constate que lorsque la peste attaque le corps humain, elle agresse de façon discriminatoire l'épiderme, le cerveau et les poumons, c'est-à-dire les sites « où la volonté humaine, la conscience, la pensée sont proches et en passe de se manifester » (1964, 31). La surface cutanée, est le parfait médiateur entre l'assaut du réel et les désirs émis par le sujet. Amas de tissus hypersensibles, elle réagit au tout premier contact avec l'autre ; accepter de se faire toucher, c'est dévoiler sa vulnérabilité. Ainsi, dans sa quête de l'authentique, l'acteur des *Laboratoires* offre sa peau en spectacle. Pour reprendre Lynda Hart dans *Between the Body and the Flesh ; Performing Sadomasochism*, la peau, plus que le corps, est l'objet idéal pour appréhender un réel fantasmé :

> The « body » keeps us anchored in the worlds we have constructed in « reality ». The « flesh » is a place toward which we reach that always exceeds our grasp, that indeed *must* elude us for it is the site beyond (or before) the « body » that permits us to continue *making* reality even as our desire disavows it[8] (1998 : 10). [C'est elle qui souligne.]

Pour résumer la définition de Hart, le corps, dans son ensemble, constitue une construction sociale. C'est un organisme défini en termes de sexe, de race, d'âge, *etc.* De même, dans le contexte des *Laboratoires*, on peut comprendre le corps comme un « construit » défini par sa représentation civile que l'infirmière prend soin d'exposer. Or, au cours de l'expérience, une tension s'exerce entre la peau du sujet et les étiquettes culturelles qu'on y colle, qui est attribuable à l'application de la douleur. Cette tension ouvre alors la voie à une identité corporelle plus personnelle et plus authentique parce que, malgré son rôle de surface ou d'enveloppe, la peau est intimement reliée à « l'intérieur » de l'individu. Une rougeur, par exemple, peut trahir un sentiment de pudeur ou une maladie. Rappelons que lors des expériences, c'est sur la peau que l'on inflige toutes les peines. En la détruisant, en l'estropiant, en l'étirant, on met à vif l'identité sociale et individuelle de la personne touchée. Les traces laissées par les instruments de torture témoignent de ces efforts d'authenticité. Toutefois, les actions visant à produire cette prise de conscience corporelle sont aussi révélatrices d'une ambiguïté fondamentale. Le désir d'atteindre ce « réel » s'avère utopique en fait, car le but à atteindre, à savoir la production *volontaire* et sur demande de cet état « authentique », est toujours renvoyé au prochain véritable stimulus. Les réelles sensations de douleur, génératrices d'un état de conscience « authentique », échappent toujours à l'acteur. Son jeu consiste alors à vivre un va-et-vient sensoriel entre le corps et la peau.

Si le vocabulaire utilisé ressortit à la violence, ce n'est pas par hasard. En effet, dans les *Laboratoires Crête*, le rapprochement de l'expérience clinique avec les pratiques sadomasochistes est intentionnel. Les peines ou les bienfaits qu'un « docteur » fait subir au corps d'un « patient » peuvent être compris comme un jeu érotique entre le « dominant » et le « soumis ». Le conflit, entre la conscience de soi et la perte de contrôle de l'acteur durant les expériences, reproduit les mêmes phénomènes associés à ce genre de relation. Chez le comédien comme chez le sujet sadomasochiste, le besoin de vivre intensément de nouvelles sensations apporte à la fois plaisirs et douleurs. Par ailleurs, Crête s'approprie le code de Nuremberg comme contrat sadomasochiste. Ainsi, l'activité repose sur les principes de consentement volontaire et prévoit l'arrêt immédiat de l'essai à la demande d'un des participants.

8. « Le "corps" nous confine à des "réalités" que nous avons construites de toutes pièces. La "chair" nous amène dans un monde sur lequel nous n'avons aucune emprise, de fait elle *doit* nous échapper puisqu'elle se situe au-delà (ou en deça) du "corps" par lequel nous continuons à *façonner* la réalité, même lorsque nos désirs la désavouent. » [C'est elle qui souligne.] [Traduction libre.]

Comme le soutient Linda Hart, le participant sadomasochiste « is performing the "between" of between the body and the flesh, and it is in this dialectical movement that [we] learn that [our] desire for control can always only be an illusion – a performance that will not bear repeating and whose very condition is a failure[9] » (1998 : 150). Dans un premier temps, l'activité théâtrale en général est déjà « maîtrisée », car, même improvisée, elle se déroule selon les règles qui précisent le « contrat de fiction ». De cette manière, l'acteur garde toujours un certain contrôle de la situation, comme avec le « contrat de plaisir » consenti lors de l'activité sadomasochiste. En revanche, l'intensité des sensations physiques peut avoir pour effet de diminuer, chez l'acteur, le pouvoir d'autocensure, jusqu'à le rendre inopérant. Le défi se situe entre la perte et la prise de contrôle. De ce fait, les spectacles des *Laboratoires* sont conçus sur les bases d'une mécanique défaillante, dans la mesure où l'échec devient un moyen d'apprentissage. Cet apprentissage permet à l'acteur d'envisager le moment où la fiction n'est plus et où le corps est de trop. Le caractère ouvert de l'expérience se prête donc à plusieurs essais au cours desquels, à chaque fois, l'acteur reconnaît et repousse les limites de sa propre fiction/réalité. Dès lors, la scène de la souffrance devient un lieu privilégié d'apprentissage et de création.

Dans *The Body in Pain*, Elaine Scarry affirme que la douleur physique détruit le langage : « Torture inflicts bodily pain that is itself language-destroying, but torture mimes (in the external environment) this language-destroying in its interrogation, the purpose of which is not to elicit needed information but *visibly* to deconstruct the prisoner's voice[10] » (1985 : 20) [C'est moi qui souligne]. La relation bourreau/victime, représentée respectivement par le Dr Crête et ses comédiens, exemplifie cette destruction verbale. Selon Scarry, l'intérêt du bourreau n'est pas l'information soutirée du sujet, mais réside dans le geste déconstructif de la torture. Le vrai bourreau décompose un monde existant pour le refaire à sa façon : « deconstructed, unmade by being made at once an actual agent of the pain and a demonstration of the

9. Comme le soutient Linda Hart, "la prestation" du participant sadomasochiste « se situe à quelque part "entre" le corps et la chair, et c'est dans ce va-et-vient dialectique que [nous] apprenons que [notre] désir de contrôler n'est rien d'autre qu'illusion – une prestation qui ne peut supporter la répétition et qui est vouée à l'échec. » [Traduction libre.]

10. « La torture inflige une douleur physique qui, elle-même, détruit le langage, cependant, la torture mime (dans l'environnement extérieur) la destruction du langage dans toute son ambiguïté, le but n'étant pas de soutirer une information nécessaire, mais bien d'étouffer visuellement la voix du prisonnier. » [Traduction libre.]

effects of pain on human consciousness[11] » (p. 42). Le monde familier de la victime – telle une chaise ou une lampe – se transforme en objets insolites[12], parce que leur fonction utilitaire passe à l'outil de torture, c'est-à-dire une chaise « ligotant » ou une lumière aveuglante pour l'interrogation. Cependant, la théâtralisation de la torture renvoie le phénomène de déconstruction à lui-même : on force la mécanique de la torture pour la rendre encore plus évidente et peut-être moins effrayante. Par exemple, l'élaboration exagérée des instruments de torture intégrés à une chaise ne laisse aucun doute quant à sa fonction. En outre, la grossièreté de cet engin ne peut que déclencher le fou rire chez le spectateur. Comme l'exprime Scarry, le bourreau réel *mime* l'action. Ainsi, dans les *Laboratoires*, le docteur/bourreau/metteur en scène imite-t-il une action déjà mimée parce que déjà théâtralisée. De plus, les relations interchangeables entre le paradigme « soumis » du patient/victime/acteur et « dominant » du docteur/bourreau/metteur en scène compliquent la chose. Est-ce le docteur/personnage ou le metteur en scène qui interroge le patient ou l'acteur ? Plutôt que de parler de simple déconstruction, les *Laboratoires* s'inscrivent dans une surenchère de constructions paradigmatiques, qui s'accumulent en strates et qui se caractérisent par une communication constante entre elles. Cela a pour effet de compliquer énormément la réception du spectacle : loin d'entretenir une identification complète avec un personnage, le spectateur est appelé à s'interroger sur la fiction et la réalité de/dans l'événement.

## L'inconfort du regard

Crête joue délibérément sur la dialectique fiction/réalité. Plus que tout autre théâtre, son théâtre « médical » met en scène le réel et le ludique, côte à côte. L'action se passe, par exemple, dans une des classes de sciences de l'Université avec, comme accessoires, éprouvettes et bols de chloroforme. En même temps, l'appel « place au spectacle ! » du faux-docteur, qui précède chaque intervention, évoque la nature théâtrale de l'action. Par conséquent, le danger potentiel de l'expérience, dont les spectateurs sont témoins, est omniprésent dans leur esprit. Ce « danger » devient en-

11. « Se voir démoli et métamorphosé sur-le-champ en agent de la douleur, la représentation même des effets de la douleur sur la conscience humaine ». [Traduction libre.]

12. Le rapprochement entre le *Heimlich* – lorsque le familier devient étrange – de Freud et ce phénomène dans la pratique de la torture est évident. La chaise, la table et la lampe sont dans la vie quotidienne des objets inoffensifs. Cependant, dans l'acte de torture, ils se transforment de façon inquiétante en objets destructeurs.

core plus saisissant quand un des acteurs interrompt l'essai parce que sa douleur est soi-disant trop intense. En outre, la présence d'une vraie infirmière sur le plateau accentue la possibilité d'avoir recours à une aide médicale. Si cette présence rassure, elle insiste aussi sur la fragilité corporelle de l'acteur. Au lieu de s'écrier : « Y a-t-il un docteur dans la salle ? », le spectateur se demande consciemment ou inconsciemment : « Y aura-t-il un malade sur la scène ? ». La première question, en évoquant le besoin d'un médecin, renvoie au hors fiction, ce qui interrompt potentiellement la logique du programme. La deuxième question, quant à elle, anticipe le risque qui accompagne le spectacle. L'infirmière, qui ausculte le patient/acteur avant et après toute intervention, marque déjà la précarité du jeu et la possibilité d'une défaillance corporelle. La condition humaine de l'acteur ainsi soulignée, il est impossible pour le spectateur d'oublier l'humain derrière le protagoniste durant l'interprétation des textes.

En tant qu'observateur/spectateur, il est invraisemblable d'échapper complètement à l'emprise de la représentation, peut-être simplement en raison de la musique de fond qui joue pendant l'application des instruments sur la chair et qui ajoute au suspense. L'image des instruments de torture impressionne certes le spectateur, mais la projection vidéo en temps réel des épreuves sur un grand écran intensifie encore davantage l'idée de la douleur. Le gros plan d'un œil, par exemple, qui se plisse au contact de la sueur, ou d'une bouche qui se contracte sous la douleur, offre tous les signes de la dégradation corporelle. Mais le danger perçu par les spectateurs n'est peut-être qu'une mise en scène ingénieuse ; car, le D[r] Crête informe son auditoire à la fin du spectacle qu'une des expériences, sans la nommer, a été simulée. Laquelle était-ce ? Peut-être que toutes relèvent de la fiction à un certain degré. Après tout, n'avons-nous pas affaire à des comédiens chevronnés ? Entre la mascarade et le dévoilement, le contenu des monologues choisis pour les expériences devient de plus en plus violent. Et voilà tout le génie du spectacle. Le spectateur croit assister à un *crescendo* de cruauté purement physique, alors que ce sont tout autant les mots que les maux qui offrent ce spectacle de chair meurtrie. La mise en scène de l'essai clinique manipule manifestement les données.

Si on admet un certain degré de fiction à l'intérieur de l'événement, il semble que le sujet de l'étude se soit renversé. Au lieu de lire la proposition comme suit : l'instigation de la douleur sur le corps de l'acteur, on devrait lire : l'instigation de l'effet de la douleur sur l'esprit des spectateurs. Au début, le spectateur est sagement assis derrière son pupitre à prendre en note ses

impressions. À mesure que le spectacle augmente en cruauté (fictive ou non), le rire de la salle croît. Le plaisir prolifère, mais le dégoût aussi. Progressivement, le spectateur abandonne son rôle et se livre à ses propres fantasmes ou à ses sentiments de culpabilité. Le débit rapide de l'acteur, sous l'effet d'une stimulation électrique, ou son faciès contracté, à cause d'une pression sur son crâne, peuvent réjouir le voyeur, mais peuvent aussi perturber le spectateur. Inconsciemment, sa sensibilité est exacerbée par la violence sous-jacente du texte. Ainsi, le spectateur forme le troisième terme dans l'équation sadomasochiste. Il est le témoin nécessaire à l'acte. Hart stipule que cette performance érotique inclut souvent, sinon toujours, la présence d'un témoin. En revanche, selon Hart, le spectateur du théâtre diffère du témoin de l'acte sadomasochiste parce que le premier reconnaît la différence entre la réalité et la fiction :

> [...] this one who watches, in [the sado-masochist's] fantasies, cannot distinguish between the fantasy and the event ; only the participant can make that distinction [...]. The spectators whom the [actress] imagines, however, have no way of knowing whether they are watching a play or a life event. This of course is not theater[13] (1998 : 201).

Contrairement à cette thèse, les *Laboratoires Crête* démontrent jusqu'à quel point la tension entre réalité et fiction constitue le cœur même du spectacle. La douleur, simulée ou réelle, est le lien qui permet cette oscillation, pour le spectateur comme pour le comédien.

On est donc en mesure de se demander jusqu'à quel point le spectateur-voyeur accepte la vraisemblance de la cruauté ? La réponse se trouve dans la relation entre le plaisir de l'émotion forte et la représentation. Le couvert de la fiction permet d'accepter les cruautés les plus sordides. Cependant, du moment où la réalité se fait trop présente, la situation du spectateur devient gênante, car il prend conscience de son rôle de témoin passif ou de voyeur. Le rire « jaune » atteste de ce réveil de la conscience ; c'est une manifestation nerveuse qui souligne l'incongruité de la situation. Trop anxieux de vouloir accepter l'acte masochiste comme un jeu et de se laisser aller au plaisir de la chair, il se laisse bercer par l'illusion. On a vu antérieurement que la structure même des *Laboratoires* empêche l'identification ou la distanciation complète du

13. « [...] celui qui est témoin des fantasmes [du sadomasochiste] ne peut faire la distinction entre la fantaisie et la réalité ; seul le participant peut faire cette distinction [...]. Les spectateurs qu'imagine le [comédien] n'ont aucun moyen de savoir s'ils sont témoins d'un jeu ou de la réalité. Cela n'est certes pas du théâtre. » [Traduction libre.]

spectateur. Face à ce dilemme entre l'illusion et la désillusion, il est obligé de prendre parti, ce qui provoque en lui une auto-évaluation au sens *moral* : jusqu'où doit-on accepter la violence de cette expérience ? Certains spectateurs quittent la représentation, contestant ainsi la pertinence du spectacle, mais la plupart restent, intrigués par ce qui se déroule devant eux.

Le plaisir du spectateur-voyeur réside dans le fait qu'il puisse savourer intensément sans s'impliquer physiquement. D'après Scarry, le bourreau est l'être le plus puissant dans l'équation tortionnaire-torturé : « [F]or power is in its fraudulent as in its legitimate forms always based on distance from the body[14] » (1985 : 46). En revanche, si le voyeur est le plus distant corporellement dans la relation triadique, il s'avère, toutefois, le plus puissant. Le voyeurisme procure donc un sentiment de pouvoir : le spectateur regarde la scène avec toute la complaisance de celui qui n'est pas impliqué personnellement. Hors d'atteinte, il se sent en sécurité. Mais ce regard comprend un sentiment qu'on ne peut entièrement éliminer : la honte. Même si le spectateur ne risque pas d'être atteint sur le plan physique par l'action qui se déroule sur la scène, il est, néammoins, compromis par son rôle de voyeur, car lui qui voit illicitement *peut aussi être repéré par d'autres.* Dès lors, deux éléments contradictoires se manifestent dans cette communauté du regard : un sentiment de honte et un sentiment de puissance qui contaminent tous les deux « l'impartialité scientifique » de l'observation.

Qu'est-ce qui pousse les spectateurs à rester en place s'ils sont accablés de honte ? Il faut voir cette honte comme un sentiment momentané et singulièrement plaisant. Dans l'acte sadomasochiste, Hart identifie l'humiliation comme une expérience situationnelle et non ontologique :

> Shame, or humiliation, is quite simply a pervasive element in s/m [sadomasochism]. Although I cannot make this claim for everyone, it is certainly possible to think of shame differently than ontologically. One can experience shame without « being ashamed ». Shame can be situational, it can be erotic, and there is no reason to conceive of it as ontological[15] (1998 : 139).

14. « Frauduleux ou légitime, le pouvoir se fonde toujours sur la distance qui le sépare du corps. ». [Traduction libre.]

15. « La honte, ou l'humiliation, est tout simpkement un élément de persuasion dans le contexte du s/m [sadomasochisme]. Même si ce n'est pas le cas pour tous, on peut certainement concevoir la honte d'un point de vue autre qu'ontologique. On peut ressentir de la honte sans « se sentir honteux. ». La honte peut être contextuelle, érotique, et il n'y a aucune raison de la concevoir d'un point de vue ontologique. » [Traduction libre.]

L'humiliation chez le spectateur peut être appréhendée comme un phénomène positif, dans le sens qu'elle se veut un sentiment passager. C'est un effet de surprise qui enfreint l'habitude du regard blasé du spectateur dans le théâtre occidental conventionnel. L'interdit rattaché à ce mode d'observation suscite alors un nouvel intérêt pour la fonction du regard. Autrement dit, le voyeurisme permet d'acquérir un nouveau point de vue ou une nouvelle vision de soi par rapport au monde. C'est avec une conscience plus aiguisée de soi que le spectateur répond aux stimuli du spectacle. On ne peut ignorer non plus le fait que l'acteur prend lui aussi un certain plaisir à subir ces essais pseudo-cliniques. Il a besoin d'un public pour enrichir son jeu et sa propre expérience physique. Cela est d'autant plus vrai que l'échange sadomasochiste s'exécute souvent dans des lieux semi-publics (des discothèques et des clubs privés). La répétition du rituel de la chair y gagne lorsqu'elle ajoute une dimension exhibitionniste au jeu. Au moment où l'acteur masochiste risque de perdre conscience – parce que les sensations sont trop fortes –, il exige un témoin oculaire pour attester de sa propre expérience. Dès lors, le voyeur doit garder son sang-froid ; son rôle dans l'équation sadomasochiste n'est pas complètement neutre. Artaud souligne l'importance de la lucidité dans ses essais sur le théâtre de la cruauté : « Pas de cruauté sans conscience [...]. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un » (1964 : 159). Paradoxalement, si l'acteur souffre de « mille morts », le rôle du spectateur est de percevoir cette vitalité qui naît à l'instant même de sa disparition. D'entrée de jeu, on a besoin du public pour cautionner le moment éphémère de l'expérimentation. Ainsi que le conçoit Herbert Blau, la visibilité du théâtre est toujours un leurre – « the living image of its own mirage[16] » (1990 : 57) –, elle met en scène un désir qui ne peut jamais se réaliser. En revanche, l'invisibilité des sensations émanant de cette fragilité charnelle – presque réelle – offre la promesse d'une révélation, si minime soit-elle.

* * *

Non seulement le regard du public rend-il légitime l'acte auquel il s'adonne, mais encore, à l'instar du voyeur, en est-il un élément essentiel, car l'acteur désire ressentir les effets de la soumission par l'humiliation. Cette dernière est

16. « l'image vibrante de son propre mirage » [Traduction libre.]

plus vive lorsqu'elle se conçoit devant un public, car le corps est exposé dans toute son intimité. Un extrait de *La philosophie dans le boudoir* du Marquis de Sade, qui clôture le spectacle du premier *Laboratoire Crête*, est présenté par un acteur étant sous l'effet de pincements sur l'épiderme. Ce monologue justifie bien notre faim insatiable de l'intensité émotive :

> Nous voulons être émus, [...] c'est le but de tout homme qui se livre à la volupté, et nous voulons l'être par les moyens les plus actifs. En partant de ce point, il ne s'agit pas de savoir si nos procédés plairont ou déplairont à l'objet qui nous sert, il s'agit seulement d'ébranler la masse de nos nerfs par le choc le plus violent possible ; or, il n'est pas douteux que la douleur affectant bien plus vivement que le plaisir, les chocs résultatifs sur nous de cette sensation produite sur les autres seront essentiellement d'une vibration plus vigoureuse (1977 : 127).

Devant ses compagnons entrelacés et lascifs, l'acteur répète difficilement son texte. Avec de plus en plus de peine, l'orateur s'enlise, puis poursuit pour enfin prononcer les derniers mots du monologue. Le groupe de comédiens, qui observent sa performance, demeurent, quant à eux, attentifs jusqu'à la fin, appréciant – et encourageant – sa lutte contre la douleur. Cette dernière scène souligne combien les deux termes « privé » et « public » s'interpellent dans le sadomasochisme et le voyeurisme pour intensifier les émotions. Le regard illicite du voyeur maintient l'intensité de l'action supposée personnelle. Ce regard diffère de l'activité commune d'un spectateur de théâtre ; le voyeur enfreint la « vie privée ». Il voit quelque chose qu'il ne devrait pas voir, puisque la souffrance qu'éprouve l'acteur suppose un moment de grande intimité. La douleur oblige un corps à corps : c'est un corps retourné vers son propre corps, attentif à la moindre sensation pénétrante. L'inquisition du voyeur fait une brèche dans ce mouvement intérieur et clos. Cette ouverture inscrite sur la chair du comédien est en fait le stigmate de la communication : c'est un point de rencontre entre le fantasme du spectateur et celui de l'acteur. La fluctuation entre fiction et réalité, mort et vie, lucidité et inconscience, privé et public se joue donc à fleur de peau. Et c'est sur cette carte épidermique que spectateurs et acteurs confrontent leurs propres limites.

L'article propose d'analyser le premier spectacle des *Laboratoires Crête*, plus particulièrement le protocole intitulé : *lien de causalité entre douleur physique et interprétation chez l'acteur en représentation*. Le but de l'expérience de la douleur vise à enrichir le jeu de l'acteur. Pourtant l'essai démontre une dichotomie : l'hypersensibilité du corps du comédien ajoute à sa performance ou, au contraire, empêche l'interprétation du personnage. Dans le cadre des *Laboratoires*, violence et jeu sont à la base du spectacle. Aussi, le parallèle entre le sadomasochisme et le théâtre s'impose. L'article étudie la structure sadomasochiste, plus particulièrement la relation bourreau-victime et voyeur, pour mieux comprendre l'enjeu d'une telle épreuve théâtrale.

This article proposes an analysis of the first performance of the *Laboratoires Crête*, being the protocole entitled *Causal Links between Physical Pain and Interpretation in the Actor on Stage*. The motivation behind the experience of physical pain is to enrich the actor's capabilities. The experiment reveals however a dichotomy : the hypersensitivity of the actor's body enriches the performance in some cases ; however, in other cases, it asks as a block. The parallel between theatre and sadomasochistic relations is also raised by the protocole. This article reflects on the sado-masochistic structures employed, more specifically that of the executioner-victim relationship, in order to better understand their place in such theatre forms.

*Ève Irène Therrien termine un doctorat au Département de littérature française de la New York University après avoir poursuivi une carrière artistique au Canada et aux États-Unis. Auteure d'articles sur le théâtre québécois et européen publiés notamment dans Theater Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada et dans* Défakto, *elle réside maintenant en Italie, où elle poursuit une recherche parallèle sur le théâtre expérimental de Romeo Castellucci et de Pippo Delbono.*

## Bibliographie

ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.

BLAU, HERBERT (1990), The *Audience*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

CASTELLUCCI, Claudia et Romeo (2001), *Les pèlerins de la matière*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs.

HART, Lynda (1998), *Between the Body and the Flesh ; Performing Sadomasochism*, New York, Columbia University Press.

LÉVESQUE, Solange (2000), « Une cène en douze services », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 94, p. 12-19.

MARQUIS DE SADE (1977), *La philosophie dans le boudoir*, Paris, Gallimard.

SCARRY, Elaine (1985), *The Body in Pain*, New York, Oxford University Press.

THERRIEN, Ève Irène (2001), « Apocalypse and Garbage : a new ritual experience », *Défakto* 1, p. 19-24.

## *Théâtre complet*, Jean Genet, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin et Albert Dichy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 2002, 1463 p.

Faut-il voir, comme le soulignent la plupart des comptes rendus de l'édition *Théâtre complet* de Genet, une ironie du sort ou un paradoxe qui fait entrer au Panthéon de l'édition savante un auteur qui, de son vivant, a toujours refusé de jouer le jeu de la consécration ? En déclinant l'offre qui lui avait été faite par Gaston puis par Claude Gallimard d'entrer dans La Pléiade, et plus largement en s'éloignant, dès 1950, du milieu théâtral et de ses pompes, Genet affirmait sa volonté de rester en marge de toute reconnaissance officielle, volonté inspirée, peut-être, par une profonde méfiance à l'égard du théâtre, lui qui déclara à un journaliste qu'« Écrire des pièces est une vaste plaisanterie ».

Loin d'être une trahison ou une récupération, l'édition de La Pléiade présente pour la première fois ce qu'on pourrait appeler après Sartre, la Passion du dramaturge ou L'Atelier du dramaturge en écho au titre de l'essai que Genet consacra à Alberto Giacometti en 1957. Parce qu'elle rassemble les états de chacune des pièces, elle donne à lire le travail incessant de corrections, de remaniements effectués par Genet, en une sorte de quête exigeante d'une théâtralité dont il cherche d'œuvre en œuvre à repousser les limites. « L'établissement du texte », dans cette perspective, est plus que la section obligée de toute édition critique, plus qu'un outil offert aux chercheurs en génétique textuelle. Consubstantiel à la démarche du dramaturge, ce travail minutieux libère paradoxalement le texte de toute sacralisation institutionnelle. « Tel qu'en lui-même » ses différentes versions le changent, le texte genétien se saisit dans la mouvance d'une édition qui prend le risque de la reconstitution puisqu'elle propose un « état » hypothétique de la dernière pièce de Genet, *Le Bagne*, pièce inachevée, projet avorté de dix ans de travail. Les co-éditeurs du volume en proposent un « montage », effectué sur la base des manuscrits Barbezat, l'éditeur de Genet, et des manuscrits Frechtman, son agent littéraire. Ce travail est exemplaire d'une collaboration particulièrement fructueuse qui associe Albert Dichy directeur de L'Institut Mémoire de l'Édition Contemporaine (IMEC) à Michel Corvin dont on connaît *Le Dictionnaire encyclopédique*, mais aussi les préfaces à plusieurs pièces de Genet dans la collection Folio. Le spécialiste de l'édition et le théâtrologue ont donc joint leurs efforts pour constituer un appareil critique extrêmement minutieux qui prend en compte le contexte de la création comme ses différents états, collaboration dont le « montage » du *Bagne* est, en quelque sorte, l'emblème. Mais ils se sont par ailleurs divisé la tâche. Albert Dichy signe la chronologie, chronologie remarquable de précision, mais qui va plus loin que la simple énumération de faits puisque l'événementiel s'éclaire de citations de l'auteur extraites d'entrevues ou de la correspondance. Ce travail, il faut le préciser, fait suite à un ouvrage publié en 1988, chez IMEC (en collaboration avec Pascal Fouché) qui mettait en lumière les années les moins connues de la vie de Genet, la

période 1910-1944. Michel Corvin accompagne chaque notice de ce qu'il appelle une « dramaturgie », comprendre une analyse de la pièce qui en précise les caractéristiques dramaturgiques : structure, traitement spatial et discursif, statut des personnages. Ce parti pris d'analyse est une approche que l'on trouve rarement dans les éditions de cette collection. C'est ce qui constitue le caractère exceptionnel de ce volume qui est donc tout à la fois une édition critique, une biographie du vécu comme de la création et un guide de lecture qui ouvre La Pléiade à un lectorat plus large, celui des étudiants en particulier.

En outre, les co-éditeurs ont tenu à accorder une large place aux représentations des œuvres élargissant leur recension quasi exhaustive aux mises en scène, aux reprises présentées à l'étranger. C'est ainsi que la pratique québécoise entre dans la Pléiade puisque les auteurs rendent compte de la mise en scène de *Splendid's* que présenta Rodrigue Villeneuve à Chicoutimi en octobre 1996. Là encore, la minutie de la recherche factuelle se double de commentaires et d'analyses, s'appuie sur les propos des metteurs en scène eux-mêmes comme sur la réception critique de chacune des productions. De plus, le volume présente une vingtaine de photos de certains spectacles, ce qui, à ma connaissance, est aussi une première dans la collection. Certes, la qualité des reproductions souffre des limites imposées sans doute par la nature du support ; le papier bible, le format du volume sont autant de contraintes à la réalisation d'un « album photographique ». Mais ce document iconographique n'en constitue pas moins un complément remarquable et nécessaire aux analyses des productions. En outre, il couvre une très large période qui s'étend de la mise en scène des *Bonnes* en 1947 à celle du *Balcon* au Centre Beaulieu de Poitiers en 2001, en passant par toutes les créations « historiques » : *Les bonnes* par Victor Garcia (1971), *Les paravents* par Roger Blin (1966) de célèbre mémoire. On regrettera l'absence d'une photo de la mise en scène mythique de Victor Garcia à Sao Paulo en 1970 dont le dispositif, du moins sa description, suscite la curiosité : « la pièce était jouée dans un tunnel d'acier et de plastique de vingt mètres de long, autour duquel le public était disposé sur des balcons. Les acteurs montaient et descendaient des échelles métalliques d'une plate-forme à l'autre ou s'accrochaient aux parois du tunnel, qui étaient percées un peu partout pour permettre aux spectateurs de suivre l'action ».

Par contre, le volume présente des documents annexes qui éclairent la place qu'a occupée Genet dans la société française : un article de François Mauriac sur « Le cas Genet » et un inénarrable compte rendu du débat parlementaire du 26 octobre 1966 à l'Assemblée nationale qui oppose à André Malraux et Christian Bonnet à propos du scandale du *Balcon*. Il faut imaginer le député lisant la scène des pets devant ses collègues outrés... un petit moment courtelinesque que nous rappellent les auteurs avec humour et à propos et auquel font contrepoids trois entretiens inédits avec André Acquart (scénographe et costumier des *Nègres* et des *Paravents*), Maria Casarès (son interprète idéale) et Bernard Dort (un des premiers critiques à s'intéresser à Genet). Le volume présente également l'auteur comme commentateur impérieux des productions de ses pièces par le biais des lettres-ukases à ses metteurs en scène (Roger Blin, bien sûr, mais aussi Chéreau, Bourseiller, Barrault), l'auteur comme penseur dans des œuvres critiques (dont une préface inédite des *Nègres*). C'est dire qu'à la pluralité des diffé-

rentes versions de l'œuvre viennent s'ajouter des éclairages divers qui révèlent un auteur « dans tous ses états » ou dans tous ses masques. Si comme le dit Michel Corvin dans sa préface « Genet est à lui-même la matière de son livre », il est aussi la matière plus que l'objet de cette édition critique dont la rigueur, la richesse, loin d'embaumer l'œuvre sous le poids du commentaire institutionnel, en actualise paradoxalement toute la fulgurante complexité.

**Dominique Lafon**
*Université d'Ottawa*

**KHÉLIL, Hédi, *Figures de l'altérité dans le théâtre de Jean Genet. Lecture des* Nègres *et des* Paravents, Paris, L'Harmattan, 2001, 158 p.**

**GENET, Jean, *Les paravents*, édition présentée, établie et annotée par Michel Corvin, Paris, Gallimard, 2000, 354 p. (Coll. « Folio-Théâtre ».)**

L'ouvrage de Hédi Khélil aura eu le mérite de me faire relire ces deux pièces difficiles de Genet que sont *Les nègres* (1958) et *Les paravents* (1961). Il n'aura toutefois pas réussi, à mon avis, à renouveler la réflexion sur ces pièces, qui, par-delà le scandale de leur création, continuent à susciter des questions. Certes, on ne peut reprocher à Khélil de s'aligner sur la position de Genet, en cherchant à « dégager l'œuvre théâtrale des incidences conjoncturelles et des visées politiques » (p. 13). Mais on peut penser que ces présupposés n'étaient pas obligés et qu'ils l'ont empêché de voir les pièces sous un jour nouveau en l'amenant à donner trop de poids aux jeux d'autoréférentialité, qui, faut-il le dire, ont perdu de leur efficacité (les belles années de l'anti-théâtre étant depuis longtemps révolues) et qui, par conséquent, ne parviennent plus à désamorcer la forte critique sociale, en l'occurrence la critique du racisme et du colonialisme. L'essayiste, qui arrive malgré tout à proposer d'intéressantes pistes d'interprétation, s'embrouille un peu dans ses titres (maladroitement métaphoriques), dans ses phrases (de nombreuses coquilles et maladresses stylistiques) et dans ses outils théoriques (pragmatique et sémiotique théâtrale).

Ainsi, Khélil a raison de rappeler que, dans le théâtre de Genet, les étrangers noirs et arabes ne sont pas des « abstractions inhumaines » et qu'ils ont « des noms, une appartenance ethnique et culturelle, un langage qui leur est propre et un discours sur eux-mêmes et sur les Européens ». Il ajoute toutefois, peut-être un peu précipitamment, que ces « frontières de démarcation » (entre Blancs et Noirs, Arabes et Européens) ne sont « signalées et soulignées que pour mieux être confondues et abolies » (p. 14), ce qui empêcherait tout véritable travail de sape des « clichés racistes », de même que tout processus d'affirmation ou d'émancipation des Noirs et des Arabes – qui d'ailleurs « s'affirme et se dément à travers l'arsenal de simulacres que lui offre le théâtre » (p. 38). De même, s'il montre comment l'affrontement se joue sur le terrain du langage, alors que l'opposition entre le style « ample » et « déclamatoire » des

Noirs ou des Arabes (avec les « figures d'amplification » que seraient la périphrase, la paraphrase et la répétition) s'oppose au style des Blancs, qui privilégierait la contraction (et la métaphore, en tant qu' « instrument de manipulation et de mensonge »), il insiste finalement sur le fait que « la communication, même entre les membres d'une même communauté coloniale, militaire ou ethnique, tend vers un dialogue de sourds, des altercations ouvertes et une rupture de compréhension » (p. 100).

Tant l'analyse des deux pièces que celle de la fin des *Paravents*, où la seule réussite de Saïd, l'anti-héros de la pièce, « réside dans la radicalisation de l'échec » (p. 143), tendraient donc à démontrer que tout espoir de libération se perd dans une « théâtralité du vide et de la mort » (c'est le titre de la dernière partie de l'essai), rendant caduque toute tentative de récupération de Genet comme « le chantre de la négritude ou des luttes de libération nationale » (p. 147). Or, l'essai semble avoir du mal à théoriser cette impasse, proposant tout à la fois que le théâtre de Genet, par ses rituels, ses ruptures et surtout ses excès, inscrit « la quête d'une altérité en perpétuel mouvement » (p. 14), où il y aurait « obsession de l'autre, persécution par l'autre et surtout substitution du moi à l'autre » (p. 148), mais aussi une « altérité sans retour » (p. 145), que représenterait ultimement la solitude absolue de Saïd.

L'auteur conclut son essai par un rappel biographique. Genet, on le sait, dans les années 1970 et 1980, militera en faveur des Noirs (au contact des Black Panthers) et, à plusieurs occasions, moyennant plusieurs séjours au Moyen-Orient, prendra la parole pour les Palestiniens – alors que le Maroc deviendra son principal lieu de résidence dans les années 1980. Malgré tous les efforts de Genet pour garder le théâtre à l'abri du réel, n'y aurait-il pas ultimement eu contamination ? La suggestion de Khélil, selon laquelle Genet, à la fin de sa vie, aurait déporté la théâtralité « dans l'arène des luttes des minorités » et « débusqu[é] les substrats imaginaires sur lesquels se fondent les mythologies politiques » (p. 150), me semble particulièrement intéressante. Je serais toutefois tentée de la renverser et de relire le théâtre de Genet, sinon rétroactivement (par rapport à cet engagement), du moins dans l'intertexte des *Lettres à Roger Blin*, contemporaines de la création des *Paravents*, qui elles renvoient abondamment à la guerre d'Algérie.

Or, c'est à l'édition critique, par Michel Corvin, des *Paravents* dans la collection « Folio théâtre » qu'il faudra se référer pour poursuivre cette tentative d'arrimage du théâtre de Genet au réel[1]. Car, selon Corvin, dans les *Paravents* (une pièce mise en chantier au début de la guerre d'Algérie, soit en 1955-1956), « la jubilation de Genet à jouer avec toutes les ressources du théâtre réussit – cas unique – à s'articuler avec les données historiques et politiques de la guerre d'Algérie » (p. III). Tout se passe comme si cette guerre constituait « le point de départ duquel la pensée et la dramaturgie de Genet dérivent pour construire leur univers propre » (p. XII), comme si Genet appliqu[ait] à l'Algérie, aux plans politique et historique, « sa vision catastrophique du

1. On doit également à Corvin, dans cette collection, la parution des *Bonnes* en 2001 et du *Balcon* en 2002. Il s'agit, faut-il l'ajouter, d'éditions remarquables des pièces, qui comportent une préface substantielle et, outre les notices biographique et bibliographique, des appendices sur la genèse du texte, la publication et les mises en scène.

monde à la fois happé par la mort [...] et menacé par son contraire : l'ordre et le carcan des institutions et valeurs sociales qui ne valent pas mieux » (p. XXII). Le propre du théâtre de Genet serait dès lors de « maintenir conjoints, en tension qui ne se résolve pas, le oui et le non, le politique et le dérisoire, l'efficacité et le gratuit, l'ironie et le sérieux, les "décalages" de la théâtralité et de l'immersion de la fable dans le réel » (p. 294). Hypothèse de lecture particulièrement fructueuse, qui permet à Corvin de revisiter le dénouement des *Paravents*, pour suggérer que, bien que Saïd « résiste[nt ]à la récupération de la fiction par l'Histoire » (p. XXVIII), en tant que « ferment inépuisable de révolte », « concept pur de révolte », il se rattache néanmoins à une guerre d'indépendance, « car c'est la révolte qui l'alimente et lui donne les moyens de se survolter » (p. XXXI). Il est malheureux que Khélil n'ait pu consulter cette excellente édition des *Paravents*, parue juste un an avant son ouvrage. Il faut désormais reconnaître que c'est Corvin, et non Khélil, qui nous convainc de l'actualité du théâtre de Genet, de même que de son potentiel d'interprétations multiples, de mises en scènes plurielles.

**Johanne Bénard**
*Queen's University*

**MAURIN, Frédéric (dir.), *Peter Sellars*, CNRS Éditions, Paris, 2003, 450 p. (Coll. «Arts du spectacle / *Les voies de la création théâtrale* ».)**

Référence incontournable de la recherche théâtrale depuis sa première parution en 1970, la collection *Les voies de la création théâtrale* se consacre plus particulièrement depuis une vingtaine d'années à des études exhaustives sur la démarche créatrice des plus grands noms de la mise en scène contemporaine. Le numéro 22 propose une rencontre exceptionnelle avec Peter Sellars, metteur en scène américain dont les spectacles, aussi inattendus que dérangeants, ont provoqué de nombreuses controverses au cours des 20 dernières années. Rendre compte d'une pratique artistique aussi foisonnante et hétérogène représentait un défi pour l'équipe de chercheurs dirigée par Frédéric Maurin. Grâce à la diversité des approches, le travail de Sellars, davantage (re)connu en Europe qu'en Amérique, est présenté dans toute sa complexité et son inventivité. Divisé en trois parties, l'ouvrage fait se recouper études de spécialistes et témoignages de concepteurs collaborateurs. Si cette structure génère par endroits des redondances sur le plan des informations, elle a l'avantage de diversifier les points de vue et de susciter des axes de convergence pour rendre compte de la formation de langages scéniques qui conjuguent différents genres et nombre d'influences artistiques et culturelles. D'autant plus que confronté à l'ampleur de cette recherche, le lecteur, selon ses intérêts, trouvera dans chaque article une étude approfondie de la question qu'il privilégie.

L'avant-propos trace les grandes lignes d'un parcours qui, sous des apparences chaotiques, n'en trouve pas moins toute sa cohérence dans une recherche esthétique tantôt célébrée par la critique comme le fruit du génie, tantôt rejetée comme imposture et nonsens. Des extraits de conférences données par Sellars délimitent chacune des parties du volume et orientent notre lecture des analyses subséquentes. Ces prises de position, en plus d'éclairer les choix stylistiques de celui qu'on a surnommé « l'enfant prodige », mettent en évidence le sens profond d'une réflexion d'abord et avant tout ancrée dans notre temps. L'opéra représente pour Sellars la forme théâtrale par excellence, « ... la seule [...] capable d'évoquer et de représenter la simultanéité des événements, leur confusion, leur juxtaposition, l'amère tragédie du monde – bref, tout le chaos qui constitue la trame de l'histoire contemporaine » (p. 16). La première partie est donc consacrée aux spectacles lyriques qui ont fait sa réputation, entre autres, sur les grandes scènes internationales. Ces études posent les jalons qui ont orienté, dans leur essence, ses expérimentations jusqu'à aujourd'hui. L'article d'Isabelle Moindrot, sur les cycles Mozart et Haendel, est centré sur l'actualisation de l'intrigue, procédé qui, au-delà des anachronismes et des références matérielles et temporelles, souligne un désir de faire une œuvre engagée qui se démarque des approches traditionnelles. Les analyses de l'expérience poétique du *St-François d'Assise* de Messiaen (Robert Marx), des créations musicales en collaboration avec John Adams tirées d'événements politiques étasuniens (Sophie Justine Liéber), des mises en scène d'œuvres de Stravinski (Sophie Aude Picon), font toutes état des préoccupations spirituelles qui ont guidé Sellars dans ses nombreuses recherches. L'analyse minutieuse de la genèse de ces spectacles montre la richesse d'un paysage théâtral « qui traduit la musique en images » (p. 138) en explorant comment la technologie y est mise au service de la création de langages artistiques qui invitent le spectateur à développer une conscience critique. Certains passages exigent des connaissances musicales plus poussées et seront de lecture ardue pour le non-spécialiste, sans pour autant nuire à la compréhension de la signification de l'ensemble.

*Le creuset des cultures*, deuxième section de l'ouvrage, nous initie aux différentes influences qui ont tissé le cheminement de l'artiste. La dimension biographique prend plus de place au fil des analyses, ce qui peut faire douter de la pertinence de traiter ce volet en second lieu. Ce choix exprime sans doute une volonté de donner la priorité aux préoccupations esthétiques qui entourent le processus de création, pour inviter ensuite le lecteur à mieux approfondir les enjeux de ces problématiques à travers le prisme d'une suite d'événements qui ont donné un sens à la formation et à la carrière de Sellars. La lecture de « Je viens d'un pays... » (Frédéric Maurin), m'apparaît essentielle pour suivre les traces de l'américanité qui dessinent la trajectoire et la situation paradoxale du metteur en scène : figure majeure des scènes européennes doublée d'un explorateur marginal de la réalité américaine. En suivant l'historique de ce parcours autodidacte et éclectique, nous saisissons l'importance accordée à la pluridisciplinarité et au multiculturalisme dans les expérimentations avant-gardistes de la théâtralité. Dans ce réseau d'influences, « Le dialogue russe : entre mémoire et utopie » (Béatrice Picon-Vallin), met en perspective les effets de l'héritage de Meyerhold dans l'art

du rythme, le langage corporel et la richesse de la construction des images, alors que « Palimpseste et contrepoint : images de l'Asie, du Japon à Java » (Myriam Sas), présente un Sellars toujours en quête de nouvelles approches, qui emprunte aux sources chorégraphiques du Kabuki et du Nô, une dimension philosophique propre à l'art oriental mais qui s'inscrit dans son parcours spirituel.

Troisième et dernier volet de ce numéro, *Le cheminement du théâtre*, accentue la portée politique d'un dialogue indispensable entre les œuvres du passé et du présent, afin de créer la distance nécessaire à l'éveil de la prise de conscience politique du spectateur. Les textes de David Lescot et Mark Bates démontrent comment les apports de la tragédie antique et de Shakespeare ont été mis au service d'une mission où l'artiste, à travers la construction de ses œuvres, souhaite déranger et susciter un questionnement sur notre époque. Les chercheurs en théâtre apprécieront particulièrement le texte de Sellars « Faire du théâtre, c'est apprendre à aimer » – à lire absolument –, ainsi que les témoignages de collaborateurs de longue date qui jettent de précieux éclairages sur sa méthode de travail. *Le marchand de Venise :* journal de répétition d'un dramaturge, par Richard Pettengill, permet d'apprécier toutes les nuances et la richesse de l'une des visions artistiques les plus novatrices de la fin du XX^e^ siècle.

Sellars étant très peu connu chez nous – le Festival de théâtre des Amériques a présenté en 1995 la comédie musicale *I Was Looking at the Ceiling and Then I Saw the Sky* –, la lecture de cet ouvrage nous révèle l'une des conceptions les plus stimulantes du théâtre actuel et de surcroît, propose une remarquable synthèse qui ajoute à notre connaissance des transformations qu'a subi l'art théâtral depuis les années 1980. Les annexes et les nombreuses illustrations viennent pallier notre manque de fréquentation de l'œuvre. À travers l'originalité de la démarche, on reconnaît d'autres créateurs, tel Robert Lepage, qui choisissent de confronter l'œuvre au public pour la faire évoluer, privilégient le travail collectif et l'exploration de nouvelles technologies tout en conservant un regard ouvert sur le monde pour initier des œuvres porteuses d'une « métaphore de la société » (Sellars, p. 149).

**Irène Roy**
*Programme d'études théâtrales*
*Département des littératures*
*Université Laval*

## *Alternatives théâtrales*, nos 76-77 et 78
## *Cahiers de théâtre Jeu*, nos 104 à 107
## *Études théâtrales*, nos 24-25 et 26
## *Théâtre/Public*, nos 163 à 165, 166-167 et 168

Le numéro double d'*Alternatives théâtrales* (76-77) est entièrement consacré au chœur, ou plutôt aux *choralités*, c'est-à-dire à tout ce que l'on peut inclure entre « l'inscription manifeste d'un chœur à l'intérieur du dispositif de représentation » et la « revendication d'un fonctionnement général de l'ensemble de la scène sur un modèle choral sous-jacent ». « Plus qu'un modèle établi », soulignera-t-on avec le responsable du dossier Christophe Triau, « c'est un champ d'étude » qui est ici balisé (p. 5). Un peu plus de 25 collaborateurs (articles et entretiens confondus), prêtent leur concours à l'exploration de cette notion dans le théâtre européen contemporain. On trouvera dans cette parution une section entière consacrée au scénographe, peintre, écrivain et metteur en scène allemand Einar Schleef. Ce sera sans doute l'occasion pour le public francophone de découvrir le travail de cet homme de théâtre qui nous a quitté en 2001. On trouvera également une section consacrée au chœur sur la scène russe, une autre, beaucoup plus longue, portant cette fois sur la scène française, et une quatrième qui s'articule autour de la production *Rwanda 94* du collectif Groupov. Soulignons ici le court texte du metteur en scène belge Jacques Delcuvellerie qui propose une lecture du « Chœur des morts » et, plus largement, de l'influence chorale dans le déroulement de ce spectacle qui a fait date. Précédant ces quatre parties thématiquement cohérentes, l'ouverture du numéro est composée d'études de cas épars (Bernhard, Christoph Marthaler) et de textes proposant une réflexion plus générale sur divers emplois du chœur : la notion de communauté (Christophe Triau), celle de frontalité (Georges Banu) ou le chœur d'opéra (Isabelle Moindrot).

L'auteur et universitaire belge, Jean-Marie Piemme, est à l'honneur dans le numéro 78 d'*Alternatives théâtrales*. Voulant « prendre la mesure du parcours d'une œuvre qui s'affirme parmi les plus importantes de la scène théâtrale contemporaine », dit-on en quatrième de couverture, ce numéro hommage regroupe des commentaires et billets écrits par des metteurs en scène et des acteurs familiers de l'écriture de Piemme. On trouvera également quelques études, dont une signée Nancy Delhalle portant sur la représentation de la femme dans son théâtre, représentation qui participe d'un « perpétuel dévalement, celui des mots et celui du corps » (p. 17). On lira également avec intérêt un court texte d'Alex Mallens sur la diffusion et la réception du théâtre de Piemme en Flandre, soulignant la force d'une écriture qui traverse les frontières linguistiques de la Belgique. C'est, pour le lectorat québécois, l'occasion de découvrir la dramaturgie d'un homme

de théâtre plus connu chez nous pour ses écrits théoriques que pour ses œuvres de fiction.

***

Poursuivant sa réflexion autour du jeu et de la formation de l'acteur, Josette Féral propose dans le numéro 104 des *Cahiers de théâtre Jeu* les actes d'un colloque (UQAM, 5 et 6 avril 2002) organisé en collaboration avec Robert Drouin et portant cette fois sur l'acteur comique. S'il est vrai que les « grands acteurs comiques font courir les foules » (p. 81), force est également d'admettre que ces derniers sont trop souvent exclus du discours savant et leur art singulièrement absent des cursus de nos écoles de théâtre. On sait pourtant l'importance historique de cette forme de jeu, au Québec tout particulièrement où la tradition du burlesque fut aussi longue que florissante, ce que souligne l'article richement documenté de Jean-Marc Larrue qui interroge ici certaines de ses spécificités génériques : la lisibilité de l'action et des types représentés ou encore son rythme et sa structure en canevas qui le font s'apparenter au jazz. En complément de cette étude historique, on lira également le portrait du maître incontesté du burlesque québécois, Olivier Guimond fils, que nous propose Chantal Hébert, ainsi que l'article de Michèle Nevert, « Du bouffon à l'humoriste contemporain », qui retrace les multiples incarnations de l'acteur comique à travers les âges, des bateleurs de l'Antiquité aux virtuoses de la langue que sont Marc Favreau (Sol) ou Raymond Devos. Le clown, les lazzi de la commedia dell'arte ainsi que la difficile transmission du savoir-faire qui préside à ces arts de la scène et des pistes font également l'objet d'articles au sein de ce numéro.

Le temps d'un dossier, le cent cinquième, les *Cahiers de théâtre Jeu* nous offrent une série de réflexions qui abordent divers aspects du travail associé au statut de directeur artistique d'un théâtre ou d'une compagnie. La part la plus visible, sinon la plus difficile, de ce travail est sans doute celle qui consiste à mettre sur pied la programmation annuelle. C'est pour débusquer les nouvelles tendances, les réalignements ou les différences dans les directions artistiques des grandes et petites compagnies théâtrales, tant à Montréal qu'à Québec, que Pierre L'Hérault fait la revue des pièces présentées au cours de la saison 2002-2003. Il en conclut qu'en dépit de quelques reprises bienvenues, la présence du répertoire québécois sur les scènes de la province est « scandaleusement minime et aléatoire » (p. 118). Dans un contexte où « 62 % des revenus des compagnies subventionnées par le CALQ proviennent des revenus d'exploitation et des revenus privés », la « course au public est une discipline à laquelle il faut s'entraîner toute l'année » (p. 74), d'écrire Marie-Andrée Brault dans un texte qui fait un survol des multiples stratégies employées par les directions artistiques pour remplir leur salle. Complètent ce dossier des textes sur le fonctionnement et la gestion des théâtres d'ici (Michel Vaïs), sur le discours publicitaire (Philip Wickham), ainsi qu'une longue étude longitudinale de Jean-François Côté et Jean-François Morissette qui envisage

« l'évolution de la scène théâtrale montréalaise des 20 dernières années » (p. 122). Les auteurs constatent deux tendances lourdes : une « remarquable stabilité » de l'ensemble du corpus étudié et une « prudence dans l'exploration du répertoire ». Soulignons par ailleurs que ce dossier sur les directions artistiques comprend également de nombreux textes qui rendent compte de l'édition 2002 du festival Théâtres du Monde, petit frère du Festival de Théâtre des Amériques (FTA).

Cinquante ans après la création de *Zone*, pièce de jeunesse de Marcel Dubé, le dramaturge québécois qui a dominé toute son époque, les *Cahiers de théâtre Jeu* se penchent sur la fortune de son œuvre en lui consacrant une large part du numéro 106. On y trouvera un entretien avec le dramaturge réalisé par Marie-Andrée Brault, responsable du dossier, un court témoignage que signe le comédien Gilles Pelletier pour qui Dubé écrivit *Un simple soldat* en 1957, ainsi que deux articles qui proposent une vue d'ensemble de la vie de l'homme de théâtre et sa dramaturgie. Dans le premier, Jean Cléo Godin s'attarde au réalisme américain qui, selon l'auteur, caractérise l'écriture de Dubé chez qui l'on peut distinguer deux périodes ou « manières » : celle du réalisme populaire « décrivant le prolétariat urbain de Montréal » et celle du réalisme bourgeois, « plus décapant et avant tout idéologique » (p. 79). Le deuxième texte, signé Janusz Przychodzen, propose quant à lui une lecture de la vie de l'homme de théâtre Dubé en tant « qu'auteur tragique » (p. 86). Par ailleurs, outre les habituelles critiques de spectacles, on trouvera dans ce numéro un survol des principales pièces présentées à Montréal dans le cadre de l'édition 2003 du FTA : *After sun* du metteur en scène espagnol Rodrigo Garcia, la reprise de *La trilogie des dragons* par l'équipe de Robert Lepage, et *Humiliés et offensés* de Frank Castorf, directeur artistique et metteur en scène à la *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz* de Berlin. Soulignons également qu'à l'occasion des dix ans du festival, Michel Vaïs dresse dans « Trajectoires d'un festival en Amérique », le bilan de son influence sur le théâtre montréalais.

Dans la foulée du numéro précédent, les *Cahiers de théâtre Jeu* s'intéressent, dans *Échos des années 50*, à l'apparent retour de la dramaturgie française issue de cette décennie fertile en recherches formelles. Assurément, une convergence manifeste dans l'actualité théâtrale montréalaise a inspiré cette 107e parution. Il y eut d'abord le *En attendant Godot* du metteur en scène belge Lorent Wanson, puis *La dernière bande* de Denis Marleau (septembre 2002), qu'ont suivis l'adaptation scénique du *Zazie dans le métro* de Queneau réalisée par Frédéric Dubois (novembre 2002), le *Abel et Bela* de Pinget, mis en scène par Jean-Marie Papapietro (décembre 2002), et le *Elle est là* de Sarraute présenté par Christiane Pasquier en janvier 2003. Outre les critiques de ces cinq productions, on retiendra de ce volumineux dossier l'entretien qu'accordait Lorent Wanson à Louise Vigeant et la courte étude que Vladimir Krysinski consacre à Eugène Ionesco, lequel, à travers une esthétique du paroxysme (du discours, des situations, des rôles), pousserait

le spectateur à une « prise de conscience de la force expressive du théâtre et de la relativité des choses » (p. 117).

***

Depuis quelques années, *Études théâtrales* est devenu une lecture essentielle pour quiconque s'intéresse à la dramaturgie, et tout particulièrement aux questions de poétique des genres. De haute tenue intellectuelle, le volumineux numéro double (24-25) paru à l'automne 2002 ne fait pas exception à la règle. Intitulée *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). L'avenir d'une crise*, cette parution collige plus de 30 interventions (conférences, témoignages, entretien et table ronde), présentées lors d'un colloque du même nom qui s'est déroulé à Paris en décembre 2001. L'ouvrage s'inscrit dans la suite des activités du « Groupe de recherche sur la Poétique du drame moderne et contemporain » (Université Paris-III) dont l'autre temps fort fut la publication, dans les numéros 15 et 16 de la même revue, de *Mise en crise de la forme dramatique (1880-1910)*. Loin de constituer deux points de repère commodes, cette mise en relation des écritures théâtrales d'un bout à l'autre du siècle a pour but de « saisir les bouleversements dramaturgiques qui contribuent à tracer les contours d'une poétique de la forme théâtrale du XX^e^ siècle » (p. 7). Prenant le parti de la continuité historique, les conférenciers se sont demandé comment des « œuvres construisent un discours sur le monde, parfois en intégrant des formes déjà anciennes, ou en reprenant, sur un mode différent, certaines tentatives dramaturgiques du passé » (p. 9). L'intérêt, voire la nouveauté de cette approche, consiste ainsi à penser la production contemporaine autrement qu'en termes de ruptures radicales avec le passé mais plutôt en termes de filiation, de récupération ou de perversion d'un héritage qui se lit tantôt en filigrane d'une œuvre, tantôt comme un modèle revendiqué ou, à l'inverse, ouvertement rejeté.

Trois angles d'approche ont été privilégiés pour aborder le corpus contemporain, chacun donnant lieu à une section du volume. Le premier « Le fragment en question », sous la responsabilité de Jean-Pierre Ryngaert, est consacré au fragment, compris non seulement dans ses liens avec l'écriture postmoderne, mais également comme opposition au *prendre-ensemble* aristotélicien et à sa récupération dans la littérature classique. Ainsi peut-on rattacher des études de cas (Müller, Novarina, Roland Fichet, le spectacle *Rwanda 94*), sur le plan théorique du moins, à des analyses génériques portant sur l'inventaire ou la mémoire (en fragment, il va sans dire) dans les écritures contemporaines.

Sous la gouverne de Jean-Pierre Sarrazac, la seconde partie de l'ouvrage, « Dramaturgies du détour », aborde les échos que trouve dans la dramaturgie récente le changement paradigmatique qui s'est effectué lors du passage du théâtre classique vers le drame moderne, où l'on ne cherche plus à représenter la grandeur, noble et inaccessible, de la « Belle nature », mais plutôt ce qui est « naturel », c'est-à-dire l'ici et maintenant. Or, si la dramaturgie contemporaine cherche encore à représenter ce *hic*

*et nunc*, ce qu'on appellerait plus volontiers « actualité » ou « réalité », elle le fait désormais par l'entremise du détour, d'un déplacement qui évite, ou contourne, les raccourcis du théâtre du reflet social. On lira dans cette section des études portant sur divers modes du détour privilégiés par les dramaturges des trente dernières années : Peter Handke, George Tabori, Müller ou Sarah Kane, pour ne nommer que ceux-là.

Enfin, la troisième et dernière section de l'ouvrage, « L'écriture et les modèles de représentation », sous la direction de Joseph Danan s'attarde au devenir scénique des écritures contemporaines. Sont-elles régies par une « scène imaginaire », sensible dans le texte même, voire antérieure à son écriture ? Outre les interventions d'universitaires (sur Daniel Danis, sur Horowitz), on trouvera dans cette section une table ronde où des metteurs en scène parlent à bâtons rompus de leurs expériences professionnelles avec les textes contemporains.

Pour sa 26e parution, la revue *Études théâtrales* propose à nouveau les actes d'un colloque : *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*. Les auteurs se sont interrogés sur les défis lancés à l'acteur par les écritures contemporaines qui, selon le directeur du dossier, Jean-Louis Besson, se caractérisent par une « crise du personnage, [un] écart entre la figure et le discours, [un] renforcement du narratif [et un] reflux du texte sur l'échange dialogué et la personne » (p. 7). Comment l'acteur peut-il faire face au vide du personnage contemporain, cette « ombre à l'identité incertaine » (p. 7) qui n'offre ni arrière-plan psychologique ni repère social ? De quels moyens dispose-t-il pour incarner celui qui, à l'écrit du moins, n'est souvent guère plus qu'une figure générique, un simple émetteur de paroles ? Telles sont les grandes questions qui guident la première section de l'ouvrage intitulée « L'acteur aux confins du personnage ». On soulignera tout particulièrement la contribution de Jean-Pierre Ryngaert qui propose une catégorisation ouverte des rapports entre source émettrice du discours et le discours lui-même, soulignant pour chacun des cinq cas répertoriés les difficultés que ceux-ci suscitent pour l'acteur. La seconde partie du volume est quant à elle consacrée aux échanges entre les arts (théâtre, musique, cinéma, danse, cirque, etc.) et à l'acteur qui doit devenir, selon les cas de figure présentés par Antoine Pickels, personne, personnage, personnalité, *performer*, centre de l'action ou élément plastique, porteur de la fable ou de lui-même, instrument ou créateur (p. 73). Cette transversalité des arts vivants suppose bien sûr des collaborations entre praticiens de diverses disciplines, ce qui favoriserait le retour à des troupes ou groupes de création comprenant metteur en scène, vidéaste, chorégraphe, musicien, danseur, acrobate et/ou acteur. C'est à l'émergence de ce phénomène qu'est dévolue la troisième et dernière section de l'ouvrage, composée pour l'essentiel de témoignages de praticiens.

***

Le numéro 163 de *Théâtre/Public* s'articule autour des figures (absentes) de l'autorité. Autorité de Dieu d'abord dont

la mort, ou la disparition de la « Forme des formes », présiderait à la « non divine comédie » que devient l'œuvre théâtrale du Polonais Gombrowicz sous la plume de Jean-Pierre Salgas. Autorité du père aussi qui, selon Étienne Marest, aurait fait place à une utopique « communauté des frères » dans les dramaturgies de Beckett, Koltès, Valetti et Louvet (p. 16), dramaturgies dont l'une des caractéristiques serait d'être non-métaphorique, un théâtre libéré de la tutelle du père et où le rapport hiérarchique à l'autre tendrait à disparaître au profit d'un pur présent, sans ailleurs ni référent autre que lui-même. Il est aussi question de l'autorité du maître, en l'occurrence de Brecht dans l'article de Marc-Vincent Howlett qui a pour point de départ une récente mise en scène de *Débit de pain* (*Der Brotladen*) due à Pierre-Étienne Heymann. Howlett, auteur et dramaturge, s'attache ici aux « multiples considérations théoriques » (p. 18) qui présidèrent à l'élaboration de ce spectacle pour revisiter certains concepts clés de la pensée du maître allemand (gestus, étonnement, distanciation) en regard de la faillite du brechtisme à transformer les rapports sociaux; mais était-ce vraiment la mission de son théâtre, demandera-t-on avec Howlett ? Pour finir, Gérard Lépinois, dans un texte opaque (« Pour un art de la désécriture »), s'attache à déconstruire la figure autoritaire de l'auteur à laquelle il oppose celle de l'écrivain, seule capable de désinstrumentaliser la machine théâtrale en se « situant en dehors du fonctionnement de celle-ci » (p. 34). Texte opaque ? Qu'on en juge : « Écrire à *fond*, c'est doter une écriture du pouvoir de désécrire ce qu'elle écrit ou écrire ce qui se donne comme toujours à écrire (et non à récrire) » (p. 35). Pour lecteur averti.

Moins déconstructiviste, le numéro 164 de *Théâtre/Public* propose, sous le signe du discours sur le corps en scène, un parcours qui nous mène de « l'acteur poète » meyerholdien au danseur contemporain. C'est bien sûr Béatrice Picon-Vallin qui signe ici l'article, solidement documenté, sur Meyerhold et dans lequel elle retrace les grandes étapes de la pensée du metteur en scène russe au sujet de l'acteur. Du sous-texte stanislavskien à l'acteur créateur qui met à distance son personnage, de l'exploration des techniques et traditions théâtrales mondiales (théâtre de foire, commedia dell'arte, Kabuki, Nô ou danses rituelles des indigènes du Pacifique sud) à la biomécanique, Picon-Vallin souligne les temps forts d'une recherche en constante remise en question. Quiconque s'intéresse aux discours des metteurs en scène lira avec profit les deux articles qui suivent : « Le metteur en scène, "archer de la métaphore" » de Judith Bernard et « La danse contemporaine et le discours sur l'énergie » de Séverine Delbosq-Pradier. Les auteurs s'y interrogent sur les fonctions du langage mi-métaphorique, mi-prescriptif que l'on rencontre en salle de répétition, langage par lequel, selon Bernard, le metteur en scène exprime un désir, « point[e] du doigt le pôle d'une signifiance » nécessairement utopique, mais qui permet tout de même à l'acteur de « s'extraire des conventions représentatives, par le mouvement même qu'il fait pour tendre vers une abstraction » verbale (p. 30). Pour sa part, Delbosq-

Pradier retrace les différentes attitudes des chorégraphes contemporains dans leur recours, quasi incontournable semble-t-il, au terme énergie, en soulignant toutefois que « l'étendue de son usage et sa polysémie font qu'il ne prend sens que dans le contexte particulier de l'expérience des artistes » (p. 32). On attirera également l'attention sur la transcription d'une table ronde qui s'est déroulée au Centre National de la Danse et à laquelle participaient notamment Béatrice Picon-Vallin, Odette Aslam, Dominique Dupuy et Sumako Koseki. S'inscrivant dans une réflexion plus large visant à réexaminer l'histoire des arts du spectacle dans l'Europe du XX^e^ siècle dans la perspective de l'influence et de la pénétration des pratiques non occidentales (tournées des compagnies, réseaux, voyages des praticiens, et autres), cette table ronde avait pour objet spécifique les transferts culturels entre le théâtre européen et les traditions théâtrales japonaises, le bûto notamment.

Signe d'ouverture, voire d'audace sur le plan éditorial, la 165^e^ édition de *Théâtre/Public*, revue publiée par le Théâtre (public) de Gennevilliers, ouvre ses pages au théâtre privé et donne la parole à ses producteurs comme à ces praticiens. En effet, outre le survol que nous livre Chantal Boiron sur la situation actuelle du théâtre privé à Paris, car il s'agit bien ici d'une exception parisienne et non française, l'ensemble de ce dossier est composé d'entretiens. Y prennent la parole : Félix Ascot, directeur du Théâtre Hébertot ; Laura Pels et Juliette Meeus, directrices du Théâtre de l'Atelier (celui de Charles Dullin et d'André Barsacq) ; Jean-Michel Ribes, auteur et metteur en scène au théâtre privé, actuellement directeur du Théâtre du Rond-Point, subventionné celui-là (Carole Fréchette y fut montée en avril et mai 2003) ; Pierre Arditi enfin, acteur qui a joué des deux côtés de la frontière... Mais cette frontière entre théâtre privé et théâtre public est-elle réelle ? Moins qu'il n'y paraît à première vue. C'est du moins ce qui ressort de ce numéro où tous estiment que des liens se tissent entre les deux réseaux de la production théâtrale parisienne. Ainsi, on souligne que des metteurs en scène généralement associés au secteur public se voient offrir du travail dans le privé. C'est le cas notamment de Jacques Lassalle et de Jorge Lavelli. À l'inverse, le vedettariat semble pénétrer de plus en plus le milieu des théâtres publics qui, dans le contexte actuel de la politique et des finances françaises, doivent eux aussi penser aux taux de fréquentation : Isabelle Huppert aux Bouffes du Nord et à l'Odéon, Pierre Arditi à Aubervilliers, Michel Bouquet en Avignon. Sur le plan structurel, tous les directeurs interviewés s'accordent pour dire que la mise sur pied du Fonds de Soutien, ainsi que les aides à la création accordées par différents paliers de l'État français, ont fait en sorte que le financement des théâtres privés reposent désormais, en partie du moins, sur les pouvoirs publics. Plus encore, ces politiques, dont le but initial était de consolider les théâtres privés de Paris, ont eu pour conséquence directe de favoriser la création contemporaine et d'ouvrir des salles autrement fermées à nombre d'auteurs contemporains. Sans pour autant parler d'alliance, il y a tout lieu de croire, avec Jean-Michel Ribes, que le mot

complémentarité décrit le mieux les nouveaux rapports entre théâtres privés et publics.

Dans le monde des revues de théâtre, il y a des numéros qui ne valent pas même la peine d'être ouvert, d'autres qu'on feuillette seulement en librairie, d'autres enfin qu'on veut se procurer pour sa bibliothèque personnelle. Les « Trois cahiers pour Kantor » que nous propose *Théâtre/Public* (nos 166-167) relèvent assurément de cette dernière catégorie. Sobrement intitulé « approche », le premier temps de ce parcours en trois étapes nous offre quelques éléments biographiques, une lettre témoignage signée Renzo Tian, quelques clichés de *La classe morte* accompagnées de descriptifs tirés de l'ouvrage de Denis Bablet *Présence de Kantor*, ainsi qu'un entretien avec Claude Amey où l'auteur de *T. Kantor. Theatrum litteraris* s'intéresse tout particulièrement à la « machinerie kantorienne ». Entièrement rédigé par Christian Drapron, le second cahier (« empreinte ») propose une série de réflexions – par touches, pourrait-on dire – amplement illustrées de photographies et où sont abordés un certains nombre d'images et de thèmes récurrents dans le travail du metteur en scène polonais : la mémoire, l'emballage, l'origine ou le double. Enfin, le dernier de ces trois cahiers, « réflexion », est en partie composé de la transcription de *Kantor : des traversées*, une émission radiophonique produite par France Culture en partenariat avec la désormais défunte Académie Expérimentale des Théâtres et où interviennent entre autres Georges Banu et Guy Scarpetta (présents lors de l'enregistrement public), mais aussi Peter Brook, Jack Lang, Denis Bablet et Kantor lui-même, leurs propos ayant été intégrés lors du montage. Ce numéro constitue, sans l'ombre d'un doute, un document essentiel.

Le numéro 168 de *Théâtre/Public* s'ouvre sur une longue étude (près de 20 pages) signée Philippe Henry et portant sur « l'interaction entre valeurs artistiques et pratiques gestionnaires dans des organisations liées aux arts de la scène » (p. 4). De lecture aride, nécessitant des connaissances préalables du système, complexe, de financement des compagnies théâtrales en France et s'appuyant sur les pratiques de gestion de troupes inconnues hors des frontières de l'Hexagone, ce texte offrira somme toute peu d'intérêt pour le lectorat d'ici. En revanche, ce dernier lira avec plus de plaisir les critiques de deux spectacles présentés à Paris, l'une consacrée aux *Aveugles* de Denis Marleau, l'autre au *Collier d'Hélène* de Carole Fréchette. On trouvera également dans ce numéro la brillante étude de François Poujardieu sur « La figure du Noir dans la dramaturgie de Bernard-Marie Koltès ». Présence singulière « en marge d'une communauté de Blancs » (p. 36), le Noir, écrit l'auteur, « par l'inertie de sa posture et dans l'obscurité des lieux où il se tient, [révèle] les représentations motrices et souvent éclairantes du drame [koltésien] » (p. 62).

***

À la lecture des treize parutions recensées, trois axes principaux se dessinent dans la recherche contemporaine. Un premier, que l'on pourrait qualifier de socio-

historique, envisage l'histoire du théâtre au XX^e siècle et ses résonances sur les scènes d'aujourd'hui. Les avant-gardes scéniques (Kantor, Meyerhold) et la relecture des recherches formelles de la dramaturgie des années 1950 (Beckett, Ionesco) sont clairement à l'honneur. Rien de nouveau ici, sinon une tendance qui se confirme. Comme deuxième axe de recherche, on peut signaler l'intérêt croissant pour les études qui abordent le théâtre sous l'angle des institutions et des modes de production. On peut regrouper sous cette catégorie le dossier sur les directions artistiques des *Cahiers de théâtre Jeu* (n° 105), celui portant sur le théâtre privé dans *Théâtre/Public* (n° 165), mais aussi un nombre non négligeable d'études libres publiées dans l'une ou l'autre des revues recensées. Enfin, un troisième axe de recherche concerne les études sur la poétique des genres, axe dans lequel s'inscrivent volontiers le dossier double d'*Études théâtrales* (n^os 24-25) et celui sur les *Choralités* publié dans *Alternatives théâtrales* (n^os 76-77). On soulignera également que, de manière générale, ces deux derniers axes ont le théâtre contemporain pour point de départ, comme quoi la recherche universitaire se risque de plus en plus à relever le difficile pari d'une réflexion critique sur la production récente.

**Sylvain Schryburt**
*Université de Montréal*