

Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique
Le texte dramatique actuel de la scène à l'édition
Publishing a Polyphonic Bird
The Dramaturgical Text Today from Stage to Print
Para llevar a cabo la edición de un ave polifónica
El texto dramático actual desde el escenario hasta la edición

Hervé Guay

Volume 34, Number 3 (102), Spring–Summer 2009

Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/037663ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/037663ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guay, H. (2009). Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique : le texte dramatique actuel de la scène à l'édition. *Voix et Images*, 34(3), 41–52.
<https://doi.org/10.7202/037663ar>

Article abstract

The way in which plays are presented for publication has changed drastically over the past decades. The diminishing importance of text in many new performance works is a factor that makes the transition from stage to publication even more complicated. Using four recent Quebec productions (*En français comme en anglais*, *it's easy to criticize*, *Hippocampe*, *La Noirceur* and *Norman*), the author of this article focuses on the difficulties, in terms of publication, posed by a certain proportion of today's stage productions, which in his view are governed by a new dialogism. Noting that dramatic writing no longer has the same status in these productions, he suggests that it might be time to rethink the ways in which these dramatic forms are published and disseminated in order to provide a more accurate reflection of the performance experience that they help shape.

POUR FAIRE L'ÉDITION D'UN OISEAU POLYPHONIQUE

Le texte dramatique actuel de la scène à l'édition ¹

+ + +

HERVÉ GUAY

Université de Montréal

L'édition du texte dramatique se caractérise le plus souvent par l'économie de sa présentation. À la suite du titre, il est habituellement fait mention du lieu et de la distribution de la création. Après quoi apparaît immédiatement l'alternance des didascalies et des dialogues. Depuis une cinquantaine d'années, il est indiscutable que le mode de présentation de ces deux éléments a beaucoup changé. Il s'est particularisé dans plusieurs œuvres sous l'influence du roman, voire d'autres arts. On a traité ailleurs de cette intéressante question², mais revenons à la présentation du texte dramatique pour noter qu'à l'instar des autres genres littéraires, préface ou postface l'accompagnent à l'occasion. Ces paratextes, pour reprendre l'expression de Gérard Genette³, et bien d'autres documents (des photographies de l'auteur et de la représentation, entre autres) y figurent aussi fréquemment et attestent alors de l'appartenance scénique du texte dramatique. Or, ces additions aux didascalies et aux dialogues semblent ne plus suffire à bien des textes dramatiques québécois actuels, et compliquer le passage de la scène à l'édition pour nombre d'entre eux. Nous nous proposons donc d'examiner les difficultés que présente la publication du texte dramatique de quatre spectacles récents : *En français comme en anglais, it's easy to criticize* (1999), *Hippocampe* (2002), *La noirceur* (2003) et *Norman* (2007⁴). Cependant, abordons d'abord un contre-exemple.

+ + +

¹ Cet article a été rendu possible grâce à la bourse postdoctorale du CRILCQ-site Université de Montréal qui a permis ces recherches sur « Le dialogisme hétéromorphe dans la dramaturgie québécoise actuelle ». ² *L'Annuaire théâtral* a consacré un numéro aux relations entre les deux genres littéraires : « Théâtre/Roman : rencontres du livre et de la scène » (n° 33, printemps 2003). Voir aussi Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois (France), Bréal, coll. « Amphi lettres », 2004, 255 p. ³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p. ⁴ *En français comme en anglais, it's easy to criticize*, production de PME-ART, a été présenté en mai 1999 au Festival de théâtre des Amériques (FTA). *Hippocampe*, texte de Pascal Brullemans, mise en scène d'Éric Jean, a été créé au Théâtre de Quat'Sous en novembre 2002. *La noirceur*, texte et mise en scène de Marie Brassard, production d'Infrarouge Théâtre, a été créé à l'Usine C, dans le cadre du FTA, en mai 2003. *Norman*, mise en scène de Michel Lemieux et de Victor Pilon, production de 4dart, a été créé à Montréal, à la Cinquième salle de la Place des Arts, en décembre 2007.

Rarement l'appareil paratextuel d'une pièce a-t-il l'ampleur, l'étendue et la variété que l'on retrouve dans *Seuls. Chemin, texte et peintures* de Wajdi Mouawad⁵. En effet, la facture de *Seuls* — sa présentation matérielle, pour être plus précis — ne ressemble ni à celle d'*Alphonse* (1996), ni à celle de *Littoral* (1999), ni à celle d'*Incendies* (2003), ni à celle de *Forêts* (2006), ni même à celle d'*Assoiffés* (2007), titre qui pourtant précède directement l'ouvrage en question⁶. De 1996 à 2007, l'édition de toutes les pièces de Mouawad, qu'elles soient destinées au jeune public ou au grand public, se coule dans le modèle traditionnel de présentation du texte dramatique adopté par la plupart des maisons d'édition de langue française, lequel, en la matière, diffère très peu de ce qui se fait ailleurs en Occident. Tel n'est pas le cas de *Seuls* qui s'éloigne grandement de ce modèle. À titre d'exemple, des 192 pages que compte l'ouvrage, 62 à peine sont consacrées à la reproduction du texte dramatique *per se*. Là-dessus, il faut encore distinguer ou soustraire, comme on voudra, 25 pages illustrant divers moments du spectacle solo. Les pages 18 à 121 portent, quant à elles, sur le processus créateur ayant conduit au spectacle⁷. En outre, aux pages 11 à 16, Wajdi Mouawad explique dans « Un oiseau polyphonique », qui en constitue la préface sans en porter le nom, pourquoi, à l'occasion de *Seuls*, il s'est tourné vers une publication qui, sous plusieurs aspects, tient davantage de l'album que de la pièce éditée.

Les observations de l'auteur de *Littoral* sont instructives quant aux raisons qui l'ont motivé à publier ce texte sous une autre forme que les précédents : « Ce qui est beau avec le théâtre, c'est que parfois il n'existe pas. En ce sens, si *Seuls* est du théâtre, *Seuls* n'est pas forcément une "pièce de théâtre". Tout au plus peut-on dire que *Seuls* est le titre d'un "spectacle de théâtre" » ; Mouawad ajoute : « Cette différence, qui n'a aucune importance tant que l'on est debout sur un plateau, dans une salle de répétition ou plus tard en représentation, prend tout son sens lorsque se pose l'édition du texte⁸. » L'auteur dramatique québécois affirme ensuite que jusqu'ici la question ne s'était jamais posée à lui, comme elle s'était posée à bien des artistes de la scène avant lui. Mais pourquoi a-t-elle surgi cette fois-ci ? « Avec *Seuls*, quelque chose s'est enrayé car ce spectacle ne s'est pas écrit de la même manière⁹. » Il qualifie plus loin d'« oiseau polyphonique » le type d'écriture qui s'est imposé à lui pour ce spectacle.

La situation évoquée par cet écrivain de théâtre, qui n'avait jamais ressenti auparavant le besoin de pratiquer cette écriture « polyphonique », ainsi que l'ouvrage qui reflète ce tournant dans ses écrits illustrent certains problèmes qu'un nombre grandissant de textes dramatiques posent aujourd'hui à l'édition. En 2000, dans *De l'écriture à la scène*, Michel Simonot, faisant rapport au ministère français de la Culture, écrit au sujet de la diffusion des écritures contemporaines :

+ + +

5 Wajdi Mouawad, *Seuls. Chemin, texte et peintures*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2008, 189 p. 6 Wajdi Mouawad, *Alphonse*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre jeunesse », 1996, 61 p. ; *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Actes Sud-Papiers », 1999, 135 p. ; *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Actes Sud-Papiers », 2003, 92 p. ; *Forêts*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Actes Sud-Papiers », 2006, 108 p. ; Wajdi Mouawad avec la collaboration de Benoit Vermeulen, *Assoiffés*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Actes Sud-Papiers », 2007, 39 p. 7 La première de *Seuls* a eu lieu le 4 mars 2008 à l'Espace Malraux, à Chambéry (France). 8 Wajdi Mouawad, *Seuls*, p. 11. 9 Wajdi Mouawad, ouvr. cité, p. 11.

On peut également formuler l'hypothèse que l'importance qualitative du texte serait, aujourd'hui, relativisée (ou mise en question) par son immersion dans un ensemble plus large : celui des « écritures », c'est-à-dire des expressions artistiques en général : musique, danse, arts plastiques, vidéo ¹⁰...

En d'autres mots, l'écriture théâtrale est de plus en plus liée au système de signes généré par le spectacle. Pour désigner ces éléments non textuels, la France a adopté la notion d'*écritures scéniques*, afin de les distinguer du texte dramatique comme tel ¹¹. Cette nouvelle dénomination tend à démontrer que l'écriture dramatique peut de moins en moins être coupée de la scène et qu'elle gagne à être mise en rapport avec les diverses composantes de la représentation. Il semble en outre que l'édition du texte dramatique sous une forme traditionnelle, même lorsque la publication est agrémentée de quelques photos, ne suffit plus, dans bien des cas, à rendre compte adéquatement d'une fraction de la production théâtrale. Le phénomène, pour être encore marginal, n'en est pas moins révélateur des mutations qui touchent le texte dramatique.

DE L'ÉCRITURE MULTIPISTE

Wajdi Mouawad en convient qui use du terme imagé d'« oiseau polyphonique » pour distinguer *Seuls* des pièces de théâtre qui l'ont précédé. La métaphore désigne, à ses yeux, tout « spectacle qui repose sur une polyphonie d'écriture ¹² ». Il entend par là que, contrairement aux spectacles fondés avant tout sur le texte, quelques-uns résultent du tressage simultané de plusieurs fils. L'un de ces fils est tissé à l'aide de mots et constitue un texte, pendant que d'autres fils assemblent une variété de matériaux possibles (photographie, peinture, environnement sonore, etc.). L'oiseau polyphonique ressemble en quelque sorte à une œuvre musicale enregistrée sur plusieurs pistes. Le texte devient, dans ce contexte, une piste parmi d'autres — pas toujours la plus importante. La fable y perd par moments son caractère central au profit d'autres aspects de la représentation. Le texte est appelé, dans les circonstances, à entrer activement en dialogue avec les autres composantes du spectacle. En 1988, Bernard Dort voyait déjà dans « le dialogue (ou l'affrontement), à parts égales, de ses différentes composantes » l'un des traits marquants du spectacle affichant ce qu'il appelait une « représentation émancipée ¹³ ».

Certains accolent l'épithète de théâtre non texto-centrique à cet objet au fonctionnement particulier pour le différencier du théâtre basé sur le texte ¹⁴, tandis

+ + +

¹⁰ Michel Simonot, *De l'écriture à la scène. Des écritures contemporaines aux lieux de représentations*, Dijon, Frictions/Théâtres-écritures, coll. « Entre/vues », 2001, p. 20. ¹¹ « Ce dernier usage s'est tellement étendu que le mot écriture s'applique à la scénographie, au son, à l'éclairage. » (Michel Simonot, *ouvr. cité*, p. 27). De son côté, Michel Vais a proposé la formule d'*écrivain scénique* pour désigner l'auteur dramatique dont l'écriture prend en compte les autres « écritures » de la scène. Voir *L'écrivain scénique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 1978, p. 178. ¹² Wajdi Mouawad, *Seuls*, p. 12. ¹³ Bernard Dort, *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1988, p. 14. ¹⁴ Pour leur part, les théâtrologues anglo-saxons distinguent le « text-based theatre » et le « non text-based theatre ».

que Hans-Thies Lehmann préfère plutôt parler de « théâtre postdramatique ¹⁵ » et que je propose « dialogisme hétéromorphe ¹⁶ » pour désigner la fraction de la production théâtrale qui adopte un tel mode de fonctionnement. Cet emprunt à Bakhtine ¹⁷, relu par Carlson ¹⁸, décrit adéquatement la nature des échanges qui ont lieu dans ces spectacles dont le centre de gravité s'est déplacé du texte à la représentation, cette évolution menant à un renouvellement du dialogisme scénique. Ici, le rôle traditionnellement joué par les dialogues entre personnages est remplacé en tout ou en partie par une conjugaison de voix relativement autonomes des collaborateurs du spectacle (polyphonie) dialoguant entre eux et cherchant la complicité du public ¹⁹. Ces sujets expriment leur propre subjectivité par le truchement de divers langages esthétiques et para-esthétiques (hétéromorphie) qui engendrent du même coup une réception non exclusivement logocentrique (multisensorialité ²⁰). De par la polyphonie, l'hétéromorphie et la multisensorialité qui les caractérisent, ces objets posent des problèmes particuliers à l'édition théâtrale, sans compter que l'argument écrit devient ici un élément parmi d'autres plutôt que d'être le point de départ du spectacle. De plus, un tel dialogisme fait presque nécessairement sortir le théâtre du régime de l'auteur unique. La représentation devient plutôt un carrefour de discours contradictoires tenus à travers des langages différents de nature textuelle, visuelle, sonore, tactile, olfactive où de multiples points de vue et diverses subjectivités s'expriment. Cette pluralité de voix amène l'événement théâtral à renouer avec sa dimension collective : les échanges entre coénonciateurs y recréent ainsi une manière de microcosme du monde.

POLYPHONIE, HÉTÉROMÉTRIE ET MULTISENSORIALITÉ

Quatre spectacles québécois récents, dont le fonctionnement s'inscrit dans cette mouvance, font place à une polyphonie avérée, produisent de l'hétéromorphie et tendent à immerger le public dans la multisensorialité. La polyphonie naît, dans *En français comme en anglais, it's easy to criticize*, de la réunion d'artistes venus de diverses disciplines (théâtre, performance, danse) et d'horizons culturels distincts (Québec et Canada anglais). Une bonne partie du texte joue sur l'aspect biculturel de la distribution, puisqu'on y discute de traduction et des altérations que celle-ci fait

+ + +

¹⁵ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002, 307 p. ¹⁶ Je traite plus amplement de cette question dans « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, n° 88, automne 2008, p. 63-76. ¹⁷ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, 347 p. ¹⁸ Marvin Carlson, « Le dialogisme dans le théâtre moderne et postmoderne », *Études théâtrales*, n°s 31-32, 2004-2005, p. 110. ¹⁹ Renvoyant lui aussi à Bakhtine, Jean-Pierre Sarrazac va dans le même sens lorsqu'il décrit la reconfiguration que l'auteur en tant que sujet rhapsodique fait subir au dialogue : « le dialogue n'est plus ce dialogue latéral confiné sur la scène entre les personnages ; il s'élargit considérablement tout en devenant hétérogène et multidimensionnel — Bakhtine dirait qu'il se *dialogise*. » (« Le partage des voix », Jean-Pierre Ryngaert [dir.], *Nouveaux territoires du dialogue*, Arles, Actes Sud/CNSAD, coll. « Apprendre », 2005, p. 14) ²⁰ Je n'insisterai pas ici sur la question du sujet divisé souvent au cœur d'un tel dialogisme. Le sujet peut incidemment exprimer une dimension de sa personnalité dans un langage esthétique et une deuxième, dans un autre langage. *Seuls*, de Wajdi Mouawad, présente ce cas de figure d'une manière exemplaire.

subir au discours original, de la même manière que la critique, annoncée dans le titre, transforme l'objet dont elle s'empare. Ici, pas de personnages ni de fable au sens traditionnel, mais des échanges ludiques entre performeurs autour de fragments de texte, ponctués de duos dansés, de courts extraits tirés du théâtre de Beckett et de clins d'œil aux conventions théâtrales créant une complicité avec le public. La subjectivité des interprètes transparait tant dans les commentaires qu'ils formulent à l'égard des traductions et du fonctionnement du spectacle lui-même que dans l'humour et la singularité de leur présence par lesquels ils contribuent à donner à la représentation un caractère à la fois spontané et réflexif. Qu'à tout moment chacun puisse ajouter aux échanges dans le langage esthétique de son choix garantit une grande hétéromorphie à la représentation qui en appelle tour à tour à l'intelligence et aux sens du public.

La nature polyphonique d'*Hippocampe* est autre. Elle vient de la participation des comédiens au texte par le truchement des improvisations à l'origine du spectacle. Confrontés au lieu scénique décidé d'avance par la scénographe Magalie Amyot (un demi-sous-sol montréalais autrefois cabaret clandestin) et guidés par le metteur en scène Éric Jean, les comédiens ont élaboré une fiction qui met en avant non seulement certaines de leurs préoccupations, mais aussi leurs possibilités comme interprètes. L'étendue de leur registre confère une partie de son hétéromorphie à la représentation (*stand-up* comique, danse, musique) déjà présente grâce à l'aura poétique du lieu, source de la fiction, à laquelle concourent également un environnement sonore d'une grande richesse et des tableaux visuels envoûtants. L'ensemble suscite une réception constamment multisensorielle au cours de laquelle se relaient ou se chevauchent le textuel, le visuel et le sonore. La volonté de s'adresser aux multiples sens des spectateurs est d'ailleurs inscrite dans le titre du spectacle. En effet, *Hippocampe* renvoie moins au pittoresque cheval de mer qu'à la partie du cerveau jouant un rôle primordial dans la mémorisation, dont on sait qu'elle est liée aux émotions²¹. La visite de Suzanne à l'appartement où vient d'emménager son fils éveille justement chez l'héroïne, par des stimuli variés, des souvenirs enfouis. La fiction, loin d'être absente du projet, se trouve irriguée, à divers niveaux, par l'imaginaire des multiples créateurs. L'auteur dramatique Pascal Brullemans tire des improvisations des comédiens une pièce qui ne renonce pas à l'usage des dialogues de type traditionnel. Toutefois, la fonction auctoriale de Brullemans consiste surtout, dans ce contexte, à agir comme agent de l'uniformisation esthétique du texte dramatique, ce qui relègue sa présence d'auteur, son *ethos*, à l'arrière-plan²².

+ + +

21 Andrée-Claire Brochu, « Étude de quelques filtres de la pensée critique des futurs enseignants et incidences sur leur formation universitaire », Louise Guibert, Jacques Boisvert, Nicole Ferguson (dir.), *Enseigner et comprendre. Le développement d'une pensée critique*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Formation et profession », 1999, p. 45-48. 22 Dans *Esthétique de la création verbale* (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1984, p. 30), Bakhtine distingue l'auteur-personne (valeurs personnelles) et l'auteur-créditeur (agent d'unité artistique de l'œuvre). Aussi, pour lui, la voix créatrice de l'auteur est-elle toujours une seconde voix. Dans le cas de Brullemans, il faudrait peut-être parler d'auteur porte-voix. Par ailleurs, contrairement à ce qu'observe Maurice Couturier dans ses analyses d'auteurs de récits, un auteur comme Brullemans travaille moins par là à asseoir son autorité sur le texte de diverses manières qu'il n'accepte de la partager en se solidarisant avec l'équipe de création à laquelle il réserve un espace relatif et qui, en retour, alimente son écriture. Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1995, 262 p.

La noirceur de Marie Brassard est un spectacle à deux interprètes : l’auteure et Guy Trifiro. L’une parle, l’autre, très peu. En fait, la présence de Trifiro est davantage liée au mouvement : il danse ou reste immobile. Ce dernier n’en demeure pas moins présent aux côtés de Marie Brassard du début à la fin de la représentation. Un troisième personnage, la ville de Montréal, sert de cadre à l’action. Des plans-séquences du centre-ville sont projetés sur un grand écran qui couvre l’essentiel du fond de scène, ce qui confère à l’espace scénique un caractère anonyme, mystérieux et englobant. Espace parfait pour accueillir les mouvements singuliers de cet étrange duo de performeurs (lenteur pour elle, immobilité ou danse frénétique pour lui), mais également la fable sinieuse construite par l’actrice — la dénomination *l’actrice* renvoie aussi à l’un des personnages du texte. Cette fable oscille entre fiction et autofiction, intimité et collectivité. Il y est question d’un projet immobilier en train de chasser un groupe d’artistes du centre-ville et d’une auteure qui tente laborieusement d’écrire à propos de la perte : à la fois celle d’un espace et d’un ami. Marie Brassard prête vie aux multiples personnages évoqués dans *La noirceur*. Pendant ce temps, le musicien Alexander MacSween transforme et modifie sa voix en direct à l’aide de la technologie. Colin Thomas, critique d’un hebdo culturel de Vancouver (*Georgia Straight*), estime que la qualité formelle du travail sonore de MacSween et des images de Cécile Babiole est impressionnante, mais il ajoute : « But the pieces don’t add up ²³. » Effectivement, la voix des divers collaborateurs de Brassard — leur subjectivité — ne s’efface pas pour lui laisser toute la place. Son spectacle demeure résolument polyphonique. Les langages esthétiques des collaborateurs conservent leur singularité et assurent l’hétéromorphie de l’ensemble. En outre, le spectateur ne manque pas d’être sollicité sur plusieurs plans par les arts convoqués (vidéo, danse, technologie sonore, conte) ainsi que par le brouillage délibérément opéré entre la fiction et la réalité.

Pour *Norman*, le tandem formé de Michel Lemieux et de Victor Pilon s’est notamment adjoint la collaboration des chorégraphes Peter Trosztmer et Thea Patterson, de l’éclairagiste Alain Lortie, du compositeur Michel Smith et de la scénographe Anne-Séguin Poirier. À ces voix s’ajoutent naturellement celle du cinéaste d’animation Norman McLaren, auquel rend hommage le spectacle ²⁴, ainsi que des témoignages filmés de gens qui l’ont connu. De la sorte, *Norman* se présente comme un concert de voix qui auront toutes l’occasion de se faire entendre. L’hétéromorphie de l’ensemble est, entre autres, assurée par les images d’animation de McLaren avec lesquelles danse, bouge et dialogue l’unique interprète du spectacle via la technologie employée par Lemieux et Pilon pour les rendre présentes dans l’espace scénique. Le spectacle en entier repose sur le contraste qui se crée entre le corps du danseur et des images d’une vivacité stupéfiante. Sur scène, les images souvent abstraites et géométriques de McLaren atteignent, en se déployant dans un espace

+ + +

²³ Colin Thomas, « *La noirceur* (*The Darkness*) », *Georgia Straight*, 6 mai 2004, <http://www.straight.com/article/la-noirceur-the-darkness>, consulté le 18 mai 2009. « Mais ces morceaux ne collent pas. » (Je traduis). ²⁴ Le sous-titre du spectacle, *Hommage à Norman McLaren*, est placé entre parenthèses. La juxtaposition du titre et du sous-titre est paradoxale. Le titre insiste sur le rapport d’intimité, de familiarité que les créateurs cherchent à établir avec leur sujet, tandis que le sous-titre exprime davantage l’admiration, voire la distance, sous-jacentes à cette rencontre.

tridimensionnel, une qualité plastique et une légèreté qui dépassent de beaucoup celles qu'elles avaient au grand ou au petit écran. Cette dimension esthétique se surimpose au fil conducteur de *Norman* dont le texte met en abyme le processus de création du spectacle. En effet, il montre Peter, le protagoniste, fasciné par les recherches qu'il mène sur le cinéaste d'animation, sa vie et sa relation à la création. Le tout s'inscrit dans une certaine quotidienneté²⁵. Par exemple, au début de la représentation, le danseur se présente au spectateur, puis échange avec un proche à l'aide de son téléphone portable *in media res*. La réception de *Norman* joue ainsi sur de nombreux tableaux. De plus, le spectateur est allègrement transporté d'un espace théâtral à un espace filmique, chorégraphique, documentaire, technologique, lumineux ou musical. Bien souvent, plusieurs de ces aspects sont convoqués à la fois, immergeant le spectateur dans « une épaisseur de signes et de sensations²⁶ ».

Le fonctionnement des quatre spectacles étudiés illustre bien la part dévolue au texte dans certaines pratiques scéniques actuelles. Bien que le texte ne constitue plus le socle de ces productions, toutes continuent cependant d'en être dotées et celui-ci y occupe un espace relativement important au plan quantitatif ou qualitatif. Ainsi, la parole proférée par les acteurs sur scène²⁷ (parole performative), que ce soit sous forme de monologue, de dialogue ou de récit, constitue environ 15 % de la durée de *Norman*, 70 % de celle d'*En français comme en anglais...*, 80 % de celle d'*Hippocampe* et près de 85 % de celle de *La noirceur*. Même le texte dramatique le plus court, celui de *Norman*, joue un rôle déterminant dans la réception du spectacle, auquel il donne un cadre interprétatif aisément compréhensible. La fiction proposée permet par exemple aux scènes d'interaction danse/film de s'enchaîner avec fluidité et trouve son prolongement dans les surtitres qui situent les extraits des films de McLaren. Le texte dramatique de ces quatre spectacles suscite en somme bien des questions relativement à son statut et à sa fonction à l'intérieur de la représentation, mais aussi quant à son autonomie comme discours à l'extérieur de la scène. À la lumière de ces textes dramatiques, on peut aussi examiner quelle figure de l'auteur en ressort et estimer dans quelle mesure celle-ci est la représentation de son rôle d'auteur dans une partie du théâtre actuel.

Ainsi, le programme d'*En français comme en anglais...* n'indique pas de nom d'auteur et nul n'y est spécifiquement crédité du texte. À y regarder de plus près, cependant, la responsabilité textuelle semble partagée. Les mentions « création et jeu », « conception et mise en scène » ainsi que « contribution artistique » font croire à une collaboration au texte d'une manière ou d'une autre. Huit personnes sont

+ + +

25 « Peter est définitivement un personnage ancré dans le présent, un danseur de son temps pour qui la technologie fait partie du quotidien. » Sylvain Duguay, « Sauter dans l'écran : le cinéma à la scène dans *Norman* de Michel Lemieux et Victor Pilon », *Cinéma québécois*, n° 8, hiver 2008, p. 4. 26 Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature », 1981, p. 45. 27 Il est nécessaire ici de distinguer la parole performative émanant de comédiens présents sur scène en chair et en os, de la parole virtuelle diffusée sur scène par divers moyens technologiques. Ainsi, dans *Norman*, une bonne partie de la parole est virtuelle, puisqu'elle provient d'extraits d'entrevues filmées, projetés sur scène. Notons encore que, dans les spectacles étudiés, il n'en est qu'un, *Hippocampe*, où la parole performative n'est pas constamment modifiée par des moyens technologiques (microphone, walkie-talkie, etc.). Et encore, elle l'est un peu, puisqu'un des personnages fait du *stand-up* comique et utilise un micro, tandis qu'un autre utilise un dictaphone.

inscrites dans les trois catégories. En revanche, Jacob Wren est le seul à être isolé du reste de l'équipe et à figurer dans la catégorie « conception et mise en scène ». Cette reconnaissance d'un auteur unique, tout au moins du spectacle, s'avère cependant contestée par la position qu'occupent ces fonctions dans les documents promotionnels. La création et le jeu viennent en premier lieu, tandis que la conception et la mise en scène figurent seulement sur la deuxième ligne des « crédits ». De son côté, la codirectrice artistique de PME-ART, Sylvie Lachance, signale qu'elle n'a vraiment reconstitué le texte qu'après la création du spectacle, moins pour des raisons artistiques que financières. Cette version était avant tout destinée aux responsables des organismes subventionnaires qui, selon elle, étaient « mal à l'aise à l'idée d'évaluer un projet dépourvu de texte écrit²⁸ ». Un avertissement en caractères gras prévient le lecteur : « Ce texte n'a été réalisé que pour les demandes de subvention et ne doit en aucun cas être lu comme un texte de théâtre, ni même comme un premier jet²⁹. » On précise ensuite que les « textes » ne seront jamais définitifs, afin que le spectacle demeure vivant et dans la mesure où « ils servent simplement de tremplin aux créateurs-interprètes pour faire leur travail³⁰ ». En ce qui a trait à l'énonciation, les didascalies sont de nature descriptive et épousent le point de vue des interprètes, tandis que les dialogues s'adressent explicitement au public et sont clairement attribués aux interprètes, leur prénom précédant leurs propos et leurs mouvements — et non pas celui d'un quelconque personnage. Le texte original a visiblement été écrit à plusieurs mains. Il est souvent inséparable, par les idiosyncrasies qu'il convoque ainsi qu'à cause de la langue dans laquelle il est rédigé, de la personne qui le dit.

Le texte d'*Hippocampe*, on le sait, est fondé sur des improvisations des comédiens mises en forme en plusieurs étapes par Pascal Brullemans. Dans le programme, ce dernier se voit donc attribuer la paternité de la « pièce ». Son statut d'auteur demeure tout de même ambigu, car il est redevable aux comédiens de certaines dimensions décisives du texte. Le metteur en scène Éric Jean y a aussi collaboré à titre de guide pour les acteurs dans leurs improvisations. Même la scénographe en est partiellement responsable, ainsi que le reconnaît explicitement l'auteur dans son manuscrit. Tout de suite après avoir renseigné le lecteur sur l'endroit où se déroule l'action, Brullemans écrit : « La description du lieu est issue d'une scénographie créée par Magalie Amyot³¹. » La responsabilité du texte n'incombe donc pas seulement à l'auteur, mais également à l'équipe de création ; il en va de même du spectacle que la critique présente souvent comme l'œuvre d'un tandem (auteur et metteur en scène). Il est vrai que ces derniers ont travaillé ensemble auparavant³². Pour ce qui est de l'écriture, Brullemans signale qu'à la création, en 2002, « le texte fut travaillé jusqu'à l'extrême limite du possible (soit cinq jours avant la représentation³³) » et

+ + +

28 Entrevue inédite de Sylvie Lachance réalisée par Hervé Guay en octobre 2008. 29 *En français comme en anglais, it's easy to criticize*, manuscrit inédit (première version, f. 1), consulté aux bureaux de PME-ART à Montréal. 30 *En français comme en anglais, it's easy to criticize*, f. 1. 31 Pascal Brullemans, *Hippocampe*, version six, manuscrit, f. 2. 32 Mis à part *Hippocampe*, Éric Jean et Pascal Brullemans ont collaboré à l'élaboration de *Camélias*, adaptation de *La dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils et production des Têtes Heureuses créée à Chicoutimi en 2000. Par la suite, ils ont fait ensemble *Les mystères de Quat'sous* (2005-2006), *Corps étrangers* (2006-2007) et *Chasseurs* (2007). 33 Précisions de l'auteur adressées à H. Guay.

que la création ne fut jamais arrêtée de façon définitive. Il en va autrement de la reprise de 2007, dont le texte a beaucoup été retravaillé. Au chapitre de l'énonciation, *Hippocampe* se présente comme une pièce traditionnelle, dont les répliques sont réparties entre les divers personnages, à deux exceptions près. Les didascalies décrivent avec précision les déplacements et les motivations sensorielles des acteurs, deux aspects intimement liés à l'interprétation. En outre, la consonance du prénom d'un personnage (Adam Caspariev) renvoie au comédien d'origine slave qui l'incarne : Sasha Samar. Autre signe d'une incidence des interprètes sur l'écriture dramatique.

Il n'y a pas d'ambiguïté concernant l'auteure de *La noirceur*. Marie Brassard en signe le texte, comme en atteste le programme. Tout porte à croire qu'elle est également l'auteure du spectacle. Mais en est-elle l'unique auteure pour autant ? Dès la deuxième page, le manuscrit annonce une alternance de texte et d'images. Plusieurs sont d'ailleurs insérées plus loin dans le document. Dans des notes destinées au lecteur, Brassard précise : « Les images tournées en accéléré nous laissent voir le trajet de la lumière au fil des heures³⁴. » (f. 1) La numérotation des images donne à penser que non seulement elles rythment la représentation et sont essentielles à son déroulement, mais aussi qu'elles n'ont pas été choisies au hasard. Autre indication scénique singulière, l'auteure et interprète souligne qu'elle « travaille souvent avec des processeurs de son qui permettent de transformer la voix des acteurs » (f. 2). Ailleurs, les didascalies spécifient qu'un homme « chante et danse » au son d'une « musique très forte et violente » (f. 10). Le texte s'inscrit de la sorte dans un système de signes tout aussi importants que lui. Cette interdépendance corroborée dans le manuscrit par les précisions relatives aux interactions des interprètes avec certains créateurs issus d'autres domaines artistiques ou technologiques (cinéma, musique, danse). Naturellement, cette interaction est plus marquée encore dans la représentation qui superpose à la voix de Brassard altérée par des procédés de microdiffusion particulièrement sophistiqués des images, de la musique et de la danse. En somme, si Marie Brassard assume l'écriture textuelle de *La noirceur*, elle montre celle-ci comme tout à fait interdépendante des écritures non textuelles qu'elle confie à des collaborateurs qui paraissent jouir d'une grande autonomie en la matière. Ce partage des responsabilités est confirmé dans l'énonciation du texte par une particularité. L'un des personnages de *La noirceur* est uniquement désigné par sa fonction : l'actrice. Et c'est elle qui prend en charge la mise en abyme de l'écriture dramatique, non sans lui conférer une réelle dimension autofictionnelle : « J'essaie d'imaginer l'histoire de quelqu'un qui est privé de quelqu'un... J'essaie d'imaginer l'histoire de quelqu'un qui est privé d'espace... » (f. 11) À quoi s'ajoute l'introduction de la pièce qui n'est attribuée à aucun personnage et où une personne non identifiée (Brassard en son propre nom ?) affirme :

J'aimerais être une activiste politique. J'aimerais m'appeler Jaggi Singh, Susan Sarandon, Aung San Suu Kyi, Nelson Mandela, Gandhi ou Michael Moore. Je n'ai

+ + +

34 Toutes les références renvoient au manuscrit inédit de Marie Brassard dont j'ai obtenu une copie électronique.

pas pour cela le talent qu'il faut. Mais, témoin direct d'un de ces saccages urbains, je ne peux pas faire silence.

Alors ici, je propose de la musique, des images, du bruit, de la poésie. (f. 1)

L'écriture et la parole sont donc associées à l'actrice, tandis que les dimensions sonores et visuelles inhérentes au texte supposent une collaboration extérieure.

Le dossier promotionnel de *Norman*, composé d'un boîtier cartonné renfermant deux cédéroms et de multiples renseignements imprimés sur papier cartonné destinés aux diffuseurs susceptibles de faire circuler le spectacle, ne fait état ni d'un texte ni d'un auteur. Toutefois, le programme en désigne quatre, et cette catégorie n'apparaît qu'au cinquième rang dans les « crédits » du spectacle. Dans les deux documents, le spectacle est clairement attribué à Michel Lemieux, Victor Pilon et Peter Trosztmer. Il est à noter que les trois créateurs ont aussi participé à l'écriture, mais que c'est Thea Patterson qui en est créditée en tout premier lieu. La responsabilité du « texte de fiction³⁵ » est donc éminemment partagée, et ce, même s'il ne fait que dix pages. En ce qui concerne sa disposition, celui-ci propose des séquences plutôt que des scènes ou des tableaux, qui sont numérotées de manière à pouvoir être subdivisées (9.1, 9.2, 9.3, etc.) et à permettre l'insertion de citations de McLaren, d'extraits de ses films d'animation avec leur titre et l'année de leur création, d'entrevues réalisées avec des gens qui l'ont connu ou encore d'effets visuels et sonores. Les aspects documentaires et fictionnels du spectacle cohabitent sans le moindre heurt. Au plan énonciatif, le texte mentionne non seulement qui parle — le plus souvent, Peter, prénom de l'interprète, danseur et chorégraphe du spectacle —, mais également si ce dernier le fait au cellulaire ou d'une voix normale. Le destinataire est aussi précisé : soit le public ou un proche à qui il confie ses pensées. Bien que d'une facture très fragmentaire et peu éloignée de la langue parlée, ce texte parvient à lier très adroitement les multiples aspects du spectacle tout en intégrant une mise en abyme de sa propre fabrication par le biais de ce danseur en train de faire des recherches sur un cinéaste d'animation qui le fascine. Dans le mot du metteur en scène, Lemieux et Pilon écrivent : « Son personnage va danser pour Norman. Il va apprendre grâce aux témoignages de gens qui ont connu Norman ou ont été influencés par lui. Il va partager avec nous l'inestimable trésor qu'est l'œuvre de McLaren³⁶. » Le spectateur n'est pas dupe du procédé, mais il se laisse prendre au jeu, d'autant que la relation de « Peter » avec le cinéaste est loin d'être dépourvue d'ambiguïté : d'un côté, il connaît ses images par cœur (« it's as though they've inhabited my body, scratched themselves into my flesh³⁷ » [f. 1]); de l'autre, il part à sa découverte. En d'autres mots, le procédé met moins en relief ce que Peter est en train de vivre que ce qu'il a vécu au moment de la création du spectacle et, du même coup, ce que le spectateur est invité à expérimenter au cours de la représentation.

+ + +

35 Formule employée dans le programme de *Norman* distribué lors de sa présentation à la Cinquième Salle de la Place des Arts de Montréal, du 5 au 19 décembre 2007, p. 2. 36 Programme de *Norman*, p. 5. 37 Toutes les références renvoient au manuscrit inédit de *Norman* dont j'ai obtenu une copie électronique auprès de 4dart : « C'est comme si elles [les images de McLaren] habitaient mon corps, qu'elles s'étaient gravées dans ma chair ». Je traduis.

MUTATIONS DE L'ÉCRITURE MÉDIATIQUE

Ainsi, dans ces productions, l'auteur dramatique est loin de demeurer à l'écart du plateau³⁸. S'il y en a un, l'auteur pressenti accepte volontiers de partager la responsabilité de l'écriture avec d'autres, même si ce n'est pas leur spécialité. Il est de plus appelé à prendre en considération des contraintes préalables à l'écriture qui influenceront sa forme, comme la scénographie (*Hippocampe*), la technologie employée (*La noirceur*), des images virtuelles (*Norman*) ou encore la danse (*En anglais comme en français...*). Son texte doit subir rapidement l'épreuve de la scène et s'ajuster aux interprètes qui s'en emparent, le commentent et, inmanquablement, le transforment. Reste à énumérer quelques-unes des mutations que le dialogisme propre à ces spectacles fait subir au travail de l'auteur dramatique qui, dorénavant, s'apparente à un scripteur ou à un scénariste³⁹.

En perdant son caractère sacré et inviolable⁴⁰, le texte dramatique gagne en souplesse et en instabilité, ce qui lui permet de proposer au public une rencontre axée sur la présence et la spontanéité au détriment de la répétition et de l'illusion. Les interprètes y apportent, au besoin, des modifications, même en cours de représentation — ce dont ne se privaient nullement les performeurs d'*En français comme en anglais...* Les commentaires des acteurs et concepteurs peuvent en améliorer la performativité et garder la représentation « vivante » plus longtemps, le processus d'écriture dramatique prenant fin plus tardivement que par le passé. Pour certains spectacles, elle n'est même jamais considérée comme terminée. Par contre, on pourrait aussi soutenir que cette adaptation infinie du texte cause en définitive sa perte ; souvent, il ne survit pas à la première production dont il fait l'objet.

En devenant art collectif, l'écriture réussit également à faire entendre une multiplicité de voix. On peut penser à la subjectivité des acteurs d'*Hippocampe* qui trouve un espace de liberté supplémentaire (débit, rythme, accent, tonalité, registre de la voix ou de l'interprète), ne serait-ce que parce que le jeu est moins surdéterminé par le metteur en scène. Cependant, même assumée par une seule personne, l'écriture s'élabore aussi selon un principe d'ouverture aux écritures scéniques qui alternent avec elle. Il en va ainsi des images de Montréal et de la danse dans *La noirceur*. En se faisant collective, l'écriture se montre en outre plus solidaire du système de signes dans laquelle elle s'inscrit et auquel elle contribue.

Par ailleurs, si le texte dramatique est de moins en moins vu et lu comme un objet autonome, c'est qu'il entre dorénavant plus aisément en dialogue avec les autres aspects de la représentation, qu'il s'agisse de la technologie, des autres arts de

+ + +

38 Michel Simonot caricature ainsi la « position de l'absent » à laquelle le théâtre a longtemps relégué l'auteur dramatique : « il travaille seul et, un jour, il livre le manuscrit au metteur en scène : il s'en dessaisit, l'abandonne à la porte de la salle de répétition. » *De l'écriture à la scène*, p. 55. 39 « L'« écriture incomplète » du texte, de la pièce de théâtre (l'écriture n'est qu'un code qui ne pourrait exprimer la substance) relègue l'auteur au rang de scénariste. » Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, Édition du CNRS, coll. « Arts du spectacle. Spectacles, histoire, société », 1995, p. 14. 40 Marie-Christine Autant-Mathieu dresse le même constat : « Peu à peu, inexorablement, l'écrivain dramatique perd de son prestige d'Auteur exerçant son travail d'écriture dans les Belles-Lettres. », ouvr. cité, p. 10.

la scène, tout particulièrement de la danse, voire de disciplines variées, tel le cinéma⁴¹. La réalité peut de même y faire irruption et prendre une forme esthétisée, telle la dimension biculturelle dans *En anglais comme en français...* ou le projet immobilier au sein de *La noirceur*. Cette interaction s'articule parfois autrement : par exemple, sous la forme d'une inscription de la fabrication du spectacle au sein même de la représentation comme c'est le cas dans *Norman*. D'autres types de métathéâtralité sont aussi exploitées. Le jeu avec les conventions théâtrales maintes fois remises en question dans *En français comme en anglais...* en propose une variante ; le *stand-up* comique dans *Hippocampe* en est un autre exemple. Ainsi conçue, l'écriture construit une véritable complicité avec le public avec qui elle ne cesse d'interagir. Ce ludisme incite à considérer le spectacle — et par extension, le réel qu'il redouble — comme une expérience multisensorielle et non pas seulement logocentrique.

L'instabilité du texte dramatique, son interdépendance avec les écritures non textuelles et la nécessité de faire état du type d'interaction et de sensorialité proposé au public pour en comprendre le fonctionnement ne sont pas sans incidence sur le modèle éditorial à privilégier pour publier, voire archiver, de tels spectacles. C'est pourquoi, de nos jours, éditer sous une forme traditionnelle la plupart des œuvres qui adoptent un dialogisme hétéromorphe ne semble pas très adapté à ces objets complexes, à moins d'accepter le caractère lacunaire d'une telle publication⁴². Une option plus prometteuse paraît être d'accompagner le matériau textuel du processus créateur du spectacle et des divers documents qui ont mené à sa genèse, autrement dit, d'en faire un album à géométrie variable⁴³. La forme de l'objet théâtral déterminera ultimement celle du mode de publication à privilégier⁴⁴. Les avant-gardes théâtrales, qui se sont constamment définies en opposition au texte et à la mimesis, ont donné lieu, selon Erika Fischer-Lichte, à un nouveau genre d'écrit : le livret ou le cahier de mise en scène⁴⁵. Il n'est donc pas étonnant que le dialogisme hétéromorphe, courant esthétique qui en est issu, favorise à son tour la naissance de nouveaux modes de publication susceptibles de refléter autrement une expérience théâtrale qui ne se fonde pas entièrement sur le texte.

+ + +

41 Le travail d'interprétation du texte s'en trouve aussi changé. Dans le va-et-vient entre le cabinet et le plateau, les acteurs interprètent moins le texte qu'ils ne l'incorporent, le modifient, lui font adopter le moule de leurs possibilités scéniques. Parmi d'autres, Yves Jubinville a fait judicieusement remarquer qu'à l'opposé de cette tendance, il y a des textes dramatiques contemporains qui résistent à cette appropriation, qui font échec à cette dictature de la scène. Communication prononcée lors de l'atelier «Dire-dire les voix. Affabulations, mythologies et "corps parlants" dans le théâtre de Daniel Danis» Montréal, mars 2008. 42 C'est le parti que prend Jacob Wren au moment de l'édition sous forme de livre du *Génie des autres*, spectacle qu'il a créé en mai 2002 à Méduse dans le cadre du Carrefour international de théâtre de Québec. Jacob Wren, *Le génie des autres. Série de propositions théâtrales — à répéter, rejeter, jouer simultanément et/ou recombinaison de toutes les façons possibles et imaginables — toutes vaguement reliées à la considérable ambivalence morale de l'auteur*, Montréal, Le Quartanier, coll. «Série QR», 2007. 43 J'emploie le mot «album» à titre d'exemple, car, dans mon esprit, bien d'autres possibilités existent dans l'édition papier, électronique ou autre. 44 C'est le cas pour l'équipe de création de *Seuls* au moment de choisir le mode de publication d'un ouvrage tiré de ce spectacle «qui n'est pas une pièce de théâtre» de l'aveu même de l'auteur. 45 Citée par James M. Harding (dir.), *Contours of the Theatrical Avant-Garde. Performance and Textuality*, The University of Michigan Press, coll. «Theater. Theory/text/performance», 2000, p. 3.