Document généré le 18 juil. 2025 17:31

Études françaises

Impression(s) scénique(s)

Pierre Lavoie

Volume 18, numéro 3, hiver 1982

Le livre-texte

URI : https://id.erudit.org/iderudit/036775ar
DOI : https://doi.org/10.7202/036775ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)
1492-1405 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cette note

Lavoie, P. (1982). Impression(s) scénique(s). *Études françaises*, *18*(3), 109–117. https://doi.org/10.7202/036775ar

Tous droits réservés © Les Presses de l'Université de Montréal, 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Impression(s) scénique(s)

PIERRE LAVOIE

> À quoi sert donc l'édition théâtrale? En tant qu'objets pleinement textuels, livresques et/ou littéraires, les pièces de théâtre imprimées servent au plaisir littéraire de la lecture et *se prêtent à l'étude textologique et littéraire*. En tant qu'allusion à un théâtre qui eut son heure sur la scène jadis, naguère ou hier, elles servent, mais de façon infiniment partielle et lacunaire, à *faire l'histoire du théâtre*. En tant que matériaux pour des représentations nouvelles qui auront lieu demain, ici ou là, avec ou sans modification, traduction, adaptation — mais de toutes façons dans un contexte nouveau — elles *nourrissent la création théâtrale*[1].

Doit-on accorder une valeur d'absolu à ces trois usages de l'édition théâtrale? Sont-ils aussi immuables, aussi tautologiques que ce truisme : «L'édition des textes dramatiques précède, accompagne ou suit leur création sur scène»[2]? Richard Monod, par une approche pédagogique du texte de théâtre, cherche «à montrer qu'on peut faire beaucoup de bon travail avec un texte nu, en lui posant des questions de notre temps»[3]. Anne Ubersfeld pose comme présupposé pour «lire le théâtre» qu'«il existe à l'intérieur

1 Richard Monod, *les Textes de théâtre*, Lyon, Éditions Cedic, «Textes et non textes», 1977, p 19 C'est moi qui souligne

2 *Ibid*, p 15

3 *Loc cit*

du texte de théâtre des matrices textuelles de représentativité»[4]. Au texte nu se greffe la notion de représentativité (représentation latente). Ne devrait-on pas opposer, en plus, *texte nu* à *texte couvert* (par l'appareil critique), *texte dramatique* (publication des dialogues et des didascalies) à *texte scénique* (le texte auquel s'ajoute tout un corpus critique) : «préfaces, annotations, déclarations d'intentions, photos, extraits de presse, générique de la création, etc.»[5]?

Plusieurs abhorrent lire un texte de théâtre à l'état brut (texte nu), lorsqu'il est imprimé. Il en va différemment d'un manuscrit, d'un polycopié (texte «projet» de la réalisation scénique) dont l'existence et l'usage n'apparaissent pas coulés dans le marbre[6]. Le texte nu peut s'abstraire de toute représentation. C'est un texte limite qui peut être saisi comme objet littéraire. N'est-il pas significatif, à cet égard, que, dans de nombreux romans ou nouvelles, d'importants passages soient écrits sous forme dialoguée? Par contre, le danger inhérent au texte couvert est qu'il peut ne proposer qu'une seule lecture, orientée, voire fausse. Richard Monod résume très bien «le procès intenté aux «petits classiques» français : commentaire surabondant et très peu technique, humanisme éperdu, «discours» orienté et contraignant, artificiellement travesti en notes, questions, sujets de devoir...»[7]. Toutefois, entre le danger d'une édition orientée et celui d'une édition littéraire d'un texte théâtral, je préfère, et de loin, le premier car on peut s'opposer à une lecture orientée, y trouver des éléments pertinents ou impertinents. Il y a, au moins, des signes visuels inscrivant le texte dans la réalité de la ou d'une représentation.

La lecture du théâtre est indissociable de l'idée de la réalisation scénique. Molière lui-même n'a-t-il pas écrit :

4. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, «les Classiques du peuple Critique», 1978, p. 20.

5. Richard Monod, *op. cit.*, p. 20.

6. Jean-Pierre Ronfard, auteur et metteur en scène de *Vie et Mort du Roi boiteux*, témoignait de cette ambiguïté lors d'une rencontre avec des étudiants de l'Université de Montréal. Il regrettait l'édition précoce de son texte car, à la création, de nombreuses scènes avaient été modifiées ou ajoutées, rendant ainsi périmée — incomplète, insatisfaisante — l'édition pourtant récente de son œuvre, le texte imprimé, le livre étant la consécration, l'immuabilité de ce qui est mouvement, éternel processus de réalisation (représentativité). L'impression d'un contresens...

7. Richard Monod, *op. cit.*, p. 26.

> On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées; et je ne conseille de lire celles-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre. (Note au lecteur dans *l'Amour médecin*.)

L'orientation de la lecture, inhérente au texte couvert, possède l'avantage d'offrir au lecteur une pratique de lecture autre que purement «littéraire». Le texte théâtral échappe à l'écriture, aux mots. Le langage théâtral, tout en restant dans les limites du livresque, y échappe. L'exercice visuel que propose le texte couvert est d'autant plus intéressant que l'œil a à décoder plusieurs signes (mots, images, plans, esquisses, etc.) et que ce décodage entraîne un mouvement de pensée qui n'est pas sans rapport avec le travail de lecture (hors «livre» et hors «texte») que propose la représentation scénique.

De nombreux textes dramatiques français et québécois sont publiés, encore aujourd'hui, sans aucune perspective scénique. Pourtant, le texte n'est qu'un élément — majeur pour certains, mineur pour d'autres — demandant à être actualisé à/par la représentation. Un texte dramatique imprimé pourrait ne jamais connaître l'épreuve de la scène, il n'en demeurerait pas moins «théâtral» dans sa potentialité, dans ce mouvement qui le porte sans cesse à être dit, représenté, dans ce dire en devenir. S'il n'y a plus guère aujourd'hui d'opposants à cette reconnaissance du théâtre comme «art même du paradoxe», «à la fois production littéraire et représentation concrète»[8], comment expliquer alors que de nombreux éditeurs continuent à imprimer des textes de théâtre comme s'il s'agissait de romans ou de recueils de nouvelles, se montrant souvent plus inventifs pour imprimer des livres de recettes?

Le texte de théâtre se débat sans cesse entre deux limites, entre deux pôles risquant de le faire basculer hors de l'univers de la représentation : l'absence complète des signes de son existence scénique (la première pièce d'un auteur inconnu, publiée avant sa création potentielle, sans préface, sans annotations, représente la limite de l'évacuation du texte de la scène) et la surabondance de l'appareil critique qui crée une telle épaisseur de sens autour du texte que, auréolé d'un tel prestige, celui-ci devient — à toutes fins pratiques — injouable, insaisissable, envahissant toutes les scènes.

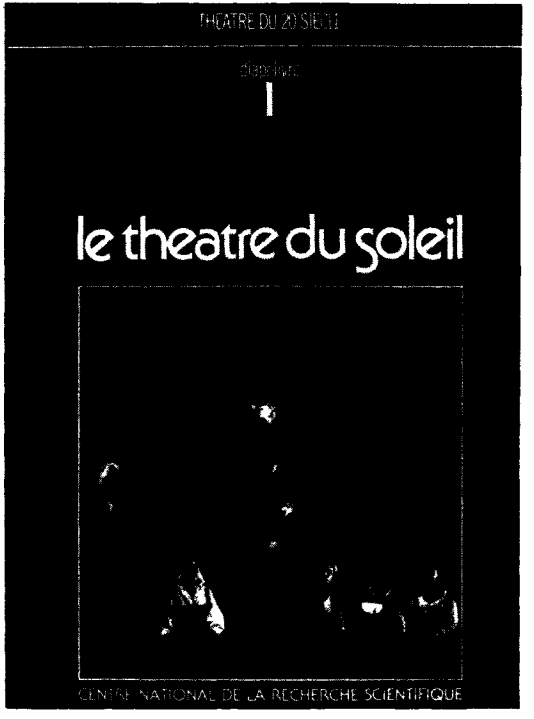
1789. La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur. Saint-Just du Théâtre du Soleil, mis en scène par Ariane Mnouchkine, est peut-être l'illustration la plus exemplaire de cet envahissement de la scène

8. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 13.

par l'appareil critique. En 1971, le texte-programme de *1789* est publié dans la collection «Théâtre ouvert», aux Éditions Stock, accompagné de nombreuses photographies du spectacle. Suivent un extrait de *Sur le fils naturel* de Denis Diderot et un long texte intitulé : «De la mise en scène à la création collective» portant sur le rôle du metteur en scène, les improvisations, la scénographie et la Cartoucherie de Vincennes (lieu permanent du Théâtre du Soleil). Le livre est clos par des points de repère historiques sur la Révolution française, par les crédits de la création et par les réalisations du Théâtre du Soleil depuis sa fondation. Si on ajoute à ces premiers commentaires, le film, d'après la pièce, réalisé par Ariane Mnouchkine en 1974, le numéro spécial de *Travail théâtral*, textes et entretiens consacrés au Théâtre du Soleil, paru en février 1976 et dont le tiers du numéro porte sur *1789*, un diapolivre (1979) comprenant un microsillon, quatre-vingt-quatre diapositives commentées et illustrées, une étude de cent pages sur les diverses réalisations du Théâtre du Soleil (dont *1789*) et sa démarche, avec en plus les diverses études parues dans d'autres publications, *1789* apparaît presque comme une totalisation des signes scéniques, écrasant à la limite le texte du spectacle. Devant cette prolifération des épiphénomènes scéniques, le texte s'aplatit, au point de ne plus offrir de sens seul. Le succès gigantesque remporté par cette production, et donc la quasi-impossibilité pour une autre troupe de recréer ce texte, démontrent à l'envi la domination de la scène, de la représentation sur le texte. Dans le cas de productions marquantes de créations contemporaines, lorsqu'il y a surabondance, surproduction du commentaire scénique, le danger est grand d'enfermer cette production dans une cage d'or, d'en faire LE paradigme, le point de non-création. Et pourtant, quelle richesse pour l'amateur, l'étudiant, le praticien de pouvoir relire — ou revoir — , même si cette lecture demeure fort incomplète quant à la représentation elle-même, un texte avec les yeux de la scène. Paradoxe toujours! D'une part, pour le texte non créé à la scène, le danger de l'oubli, du néant, d'autre part, la tentation de l'œuvre figée dans une réalisation idéalisée.

Étonnamment — ou non —, c'est dans le domaine des études théâtrales que l'impression se rapproche le plus d'une édition axée sur l'art de la représentation. À tout seigneur, tout honneur : *les Voies de la création théâtrale*, neuf volumes grand format, couverture rigide en noir et blanc, papier glacé, illustrés avec soin par des photographies et des schémas, édités par le Centre national de la recherche scientifique à Paris, dans la collection «le Chœur des muses». Cette collection, fondée en 1955 par Jean Jacquot en est à sa vingt-septième année d'existence et a publié près de

Couverture du texte-programme du Théâtre du Soleil, *1789. La Révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur, Saint-Just,* Paris, Éditions Stock, «Théâtre ouvert», 1971, 108 p.



Couverture du diapolivre du Théâtre du Soleil comprenant une étude, 84 diapositives et un disque.
(Diapolivre de Marie-Louise Bablet et Denis Bablet, *Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, Paris, Éditions du C.N.R.S., «Théâtre du 20e siècle», 1979).

Photo de Pic, commentaire de Roland Barthes. (Bertold Brecht, *Mère Courage et ses enfants*, Paris, L'Arche éditeur, 1957, p. 209-210).

VOICI des photographies de théâtre qui ne sont nullement apprêtées. Ce sont en quelque sorte les moments d'un film que Pic a pris au télé-objectif pendant l'une des représentations que le Berliner Ensemble a données à Paris en 1957.

C'est là, du moins en France, un parti assez nouveau : d'ordinaire, le photographe opère d'une façon anthologique ; il choisit quelques sommets du spectacle, y ajoutant les facilités du clair-obscur, du gros plan ou de la composition. Ici, rien de tel ; ce que Pic veut, c'est rendre intelligible une durée : d'où le nombre, la régularité patiente des documents d'une part ; et d'autre part leur pouvoir de signification.

Car ces photographies sont fidèles mais elles ne sont pas serviles ; elles révèlent le spectacle, c'est-à-dire qu'elles y font voir des détails qui n'apparaissent pas forcément dans le mouvement de la représentation mais qui contribuent pourtant à sa vérité, et c'est en cela qu'elles sont véritablement critiques : elles n'illustrent pas, elles aident à découvrir l'intention profonde de la création. Voici par exemple une scène (photo n° 55), dont les spectateurs ont pu comprendre la vérité, mais non forcément les moyens : Mère Courage refuse à l'aumônier de la toile à pansement. Or ce que la photographie nous montre, ce n'est pas seulement le visage de Mère Courage, c'est aussi le dos de l'aumônier, massif, obstiné, ou plus exactement le rapport *de ce visage qui refuse et de ce dos qui demande. La photographie a donc ici ce pouvoir particulier de fixer la plus fine et la plus complexe des significations ; dégageant dans le spectacle une infinité de spectacles particuliers, elle montre de quel discontinu est faite une grande œuvre ; elle libère des atomes de spectacle et fonde ainsi un véritable musée imaginaire de* Mère Courage.

En somme, ces photographies isolent pour mieux révéler : toutes littérales qu'elles soient (car elles se refusent toujours à interpréter le fait esthétiquement), elles prennent parti, elles choisissent des significations, elles aident à passer d'un ordre factuel à un ordre intellectif, elles exposent, au sens précieusement ambigu du terme, c'est-à-dire qu'elles présentent et enseignent à la fois ; leur fonction, leur pouvoir, sinon leurs moyens, ne sont pas si éloignés de ceux de la peinture.

★

soixante-dix volumes. La création théâtrale n'y est plus abordée uniquement dans son rapport avec l'histoire ou avec la littérature, mais dans ses rapports avec la société, avec la musique, l'audiovisuel et les autres arts. Animée par Denis Bablet depuis 1979, cette collection offre une approche inégalée tant dans sa recherche que dans la publication de celle-ci. C'est le plaisir de la scène que l'on retrouve chez soi, esprit et sens comblés.

La collection «Bordas spectacles», des Éditions Bordas, offre depuis peu de magnifiques volumes, j'allais dire des encyclopédies, sur l'histoire du théâtre et de certaines formes spectaculaires. *Le Théâtre*, publié en 1980, analyse l'art dramatique aussi bien du côté de l'histoire que du texte, de la scène que du spectateur. De nombreuses photographies couleur et un travail de mise en page remarquable ajoutent d'indéniables qualités aux études que signent les principaux critiques dramatiques européens. Depuis, ont paru, dans cette collection, *l'Opéra, le Ballet, les Marionnettes* (sous peu *les Clowns*). Et je ne parle même pas des excellentes éditions italiennes, allemandes et américaines dans le domaine des arts du spectacle.

Il est malheureux qu'on n'apporte pas autant de soin à publier des textes de théâtre avec tout cet outillage. Les Éditions de l'Arche ont déjà amorcé, il y a plusieurs années, un mouvement en ce sens avec une édition spéciale de *Mère Courage* de Bertolt Brecht. Publié en 1957, le texte de la pièce est suivi de quatre-vingt-dix-huit photographies de Pic prises au Théâtre des Nations à Paris lors d'une représentation offerte par le Berliner Ensemble en avril 1957. Ces photographies sont elles-mêmes suivies d'un long commentaire de Roland Barthes qui les analyse pour découvrir les intentions profondes de la création, les moyens pris pour y parvenir. Ces photos et cette étude nous font dé-couvrir les véritables enjeux de ce texte. C'est assurément cette voie qu'il faut explorer : commentaire intelligent et érudit, photographies — même en noir et blanc — qui révèlent les nombreuses signifiances de l'œuvre.

Qu'en est-il maintenant de l'édition théâtrale au Québec? Si de nombreuses maisons d'éditions ont publié des textes de théâtre (Éditions d'Orphée, Cercle du livre de France, Beauchemin, Éditions du Jour, Éditions de l'Aurore, Éditions de l'Homme, Hurtubise HMH, etc.) les plus importantes demeurent les Éditions Leméac, VLB éditeur et Québec/Amérique. Leméac compte à son actif plus de cent cinquante titres de textes publiés. Mais abondance ne signifie pas pour autant qualité. Si d'heureuses

exceptions viennent infirmer cette dernière remarque (certaines éditions de textes de Marcel Dubé, de Michel Tremblay et, plus récemment, de *Vie et Mort du Roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard), trop souvent la recherche iconographique est absente et les préfaces ou présentations peu pertinentes ou inadéquates. Il faut dire, à la décharge des préfaciers ou des commentateurs, que plusieurs œuvres dramatiques ne méritaient guère d'être éditées. VLB éditeur publie peu, mais la qualité de son travail d'édition est plus soignée : typographie variée, mise en page vivante, belles photographies, etc. Quant à Québec/Amérique, jeune maison d'édition, tout est encore à prouver. Trop souvent, les commentaires critiques et les dossiers ne rendent justice ni à l'œuvre ni à la volonté de l'éditeur de restituer au texte sa représentativité.

Le cas limite de l'édition aberrante — théâtralement parlant — est sans contredit celle des *Œuvres créatrices complètes* de Claude Gauvreau, aux Éditions Parti pris : 1 500 pages de texte précédées et accompagnées uniquement par un avertissement et une autobiographie. L'absence d'appareil critique et scénique se révèle pénible et très exigeant pour le lecteur qui doit affronter une œuvre dramatique considérable, peu ou mal connue et difficile d'accès. L'éditeur justifie ainsi la publication de ces textes nus :

> De l'œuvre immense de Claude Gauvreau ne furent publiés de son vivant que dix textes [...].
>
> Aussi ses ŒUVRES CRÉATRICES COMPLÈTES [...] sont-elles inédites à plus de 90 %. C'est pour cette raison qu'on ne trouvera pas, dans cette édition, tout un appareil critique qui est généralement l'apanage de ce genre de publication[9].

Ce faisant, il reconduit le vieux schème théâtre/littérature, oubliant que l'appareil critique aurait pu être d'un tout autre ordre que celui du seul commentaire écrit, pour les textes dramatiques : par exemple, photos de productions et notes de mise en scène. Ces pièces étaient certes inédites, mais non injouées.

Par ailleurs, l'édition des trois premiers tomes des *Fridolinades* de Gratien Gélinas, aux Éditions Quinze, constitue un bel exemple de réussite dans l'édition de textes dramatiques, surtout que ces textes furent créés à la scène avant 1950. L'effort est grand et la réalisation à sa mesure, mais les textes restent inégaux. Rien n'est parfait... L'absence d'éditions théâtrales de qualité, comparables à

9. Gérald Godin éditeur, «Avertissement», dans Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti pris, «Collection du Chien d'or», 1977, p. 9.

ce qui s'imprime en Europe et aux États-Unis, tient peut-être au manque d'audace ou d'intérêt de nos éditeurs, plus intéressés au patrimoine (recettes, sacres, meubles, paysages, etc.), et aux limites de nos critiques et érudits. Fausse ou bonne impression?