Document généré le 25 sept. 2024 20:37

Jeu
Revue de théâtre

Écouter le théâtre

Johanne Bénard

Numéro 84 (3), septembre 1997

URI : https://id.erudit.org/iderudit/25456ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Bénard, J. (1997). Écouter le théâtre. *Jeu*, (84), 24–28.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1997

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/

JOHANNE BÉNARD

Écouter le théâtre

« Tout le monde sait ou croit savoir qu'on ne peut pas lire le théâtre. » C'est ainsi que commence l'ouvrage incontournable qu'Anne Ubersfeld a publié en 1978 : *Lire le théâtre*[1]. Cette affirmation, certes, n'allait pas empêcher la théoricienne de poursuivre. Après avoir admis que le texte de théâtre demeurait *malgré tout* indispensable aux praticiens du théâtre, aux professeurs, voire aux « spectateurs assidus », Ubersfeld allait bien finir par prouver qu'il était possible de le lire… dans son rapport à la (nécessaire) représentation.

Ne fallait-il pas admettre, vingt ans après, que ce constat de la nécessaire difficulté de « lire le théâtre » n'avait jamais été aussi vrai ?

Cette introduction m'est revenue en tête en écoutant les enregistrements des *Muses orphelines*[2] et d'*Albertine, en cinq temps*[3], qui constituent les deux derniers titres de la nouvelle collection de disques compacts, « Coups de théâtre », lancée par la Société Radio-Canada. Ne fallait-il pas admettre, vingt ans après, que ce constat de la nécessaire difficulté de « lire le théâtre » n'avait jamais été aussi vrai ? En tant qu'enseignante (travaillant dans une institution qui se situe en dehors des circuits théâtraux), j'avais été plus d'une fois confrontée à ce problème. Mes étudiants, qui n'ont jamais été plus adeptes de l'informatique et du multimédia, ne savent pas toujours lire le texte de théâtre comme un texte (dans un autre sens) « virtuel », c'est-à-dire contenant potentiellement des représentations réelles ou imaginées. Ces enregistrements apparaissaient tout au moins comme une alternative intéressante aux textes de théâtre.

Mais comment les « lire » ? Quel est le rapport de l'enregistrement au texte écrit comme au texte spectaculaire ? Dans l'esprit des leçons de sémiotique que j'allais servir à mes étudiants, j'ai tenté de lire les deux pièces enregistrées en tentant d'évaluer leur cohérence ; ces pièces se prêtaient-elles bien à la transposition sonore ? Le critère déterminant de cette évaluation n'allait-il pas être simplement la quantité ou l'importance des signes visuels ; quels étaient ceux qui, intraduisibles par le bruiteur, avaient dû être éliminés ? Or, je me suis vite rendu compte que la question n'était pas si simple et méritait d'être reformulée. Car si, comme le démontre bien Louise Vigeant, le

1. Paris, Éditions Sociales, 1978.
2. Texte de Michel Marc Bouchard. Production du Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène de René Richard Cyr. Réalisation : Line Meloche, assistée d'Yves Bonin ; prise de son et mixage : Yves Cléroux ; bruitage : Réjeanne Leblanc ; musique originale : Michel Smith. Avec Pascale Desrochers, Marie-France Lambert, Louise Portal et Stéphane Simard.
3. Texte de Michel Tremblay. Production de l'Espace GO, dans une mise en scène de Martine Beaulne. Réalisation : Line Meloche, assistée d'Yves Bonin ; prise de son et mixage : Serge Brideau ; musique originale : Claude Lamothe. Avec Sophie Clément, Sylvie Drapeau, Élise Guilbault, Andrée Lachapelle, Monique Mercure et Guylaine Tremblay.

texte spectaculaire, ou plus généralement tout système de communication, « véhicule des informations complémentaires et des sens connotatifs en interaction » et si sa « cohésion sémantique est assurée d'abord et avant tout par une accumulation d'informations », l'efficacité du texte audio pourrait plutôt dépendre du niveau de *redondance* de la pièce ou, plus spécifiquement, de la distribution des informations dans les différentes « couches du message[4] ».

Les Muses orphelines

Ainsi, la grande valeur de l'enregistrement de la pièce de Michel Marc Bouchard, *les Muses orphelines*, ne tient pas seulement à la qualité de la production du Théâtre d'Aujourd'hui, ou à la mise en scène de René Richard Cyr, mais à la nature intrinsèque du texte, qui répartit « équitablement » ses signes dans les systèmes verbal et non verbal de la représentation. Bien qu'il ne faille pas sous-évaluer le travail de la bruiteure, cette qualité du texte théâtral l'emporte à mon avis sur la traduction sonore possible de la didascalie. Par exemple, lorsque Isabelle se maquille pour jouer le rôle de la mère, une action qui dans la pièce constitue à elle seule une scène, elle joint la parole au geste : « Meman mettait toujours du rouge à lèvres rouge... rouge... écarlate. A l'était toujours... radieuse. » (p. 73) De même, plus loin, la réplique de Martine constitue comme un rappel pour l'auditeur qui *ne voit pas* la transformation : « T'es belle maquillée comme ça. » (p. 76)

De façon encore plus probante, le claquement de la porte marque non seulement efficacement les entrées et sorties des personnages, mais encore devient, quand il est commenté par les personnages, un signe important de l'univers dramatique. Ainsi, lorsqu'au tout début de la pièce Catherine interpelle Isabelle (« La porte ! Maudit sable ! On va finir enterrées vivantes... »), le bruit de la porte peut être lu (entendu) comme le signe du conflit entre les deux sœurs, ou plus exactement de la relation de pouvoir entre la sœur aînée et la benjamine. De plus, ce bruit répétitif résonne dans le champ thématique, où il signale l'opposition entre l'enfermement de la famille et l'espace, lié au voyage et au pays étranger de l'amant de la mère : « Quand la neige fondait pis qui commençait à faire chaud, Federico y demandait qu'on laisse la porte ouverte. Y s'assisait sua galerie pis y chantait des chansons avec sa guitare. Y disait que chez eux, dans son pays, les portes sont toujours ouvertes. Ça fait circuler l'air pis ça chasse les mauvaises pensées. C'est une affaire que je me souviens de lui[5]. » (p. 49)

Certes, on pourrait penser que la difficulté de la transposition sonore tient moins, dans la pièce de Bouchard, à la perte visuelle, qu'à l'intégration du deuxième niveau de jeu que constitue la lecture, par les quatre personnages, du livre de Luc :

4. Voir *la Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeurs, p. 22-23.
5. Les citations sont tirées de la « version corrigée » de la pièce, Montréal, Leméac, 1995.

« Correspondance d'une reine d'Espagne à son fils bien-aimé ». L'auditeur *entendra-t-il* le changement des rôles ? En fait, parce que l'auditeur doit se raccrocher à la seule voix des acteurs, il y a tout lieu de croire qu'il percevra mieux les subtils changements d'intonation de Luc, qui adoucit sa voix pour jouer la mère, et de Martine, qui la rend légèrement plus grave quand elle joue le père. La mise en abyme, du reste, est tout entière portée par le texte et n'a pas besoin de surenchère visuelle. La question, ici, en est moins une de redondance que d'économie. Alors qu'au grand désespoir de sa sœur Catherine Luc porte la jupe de la mère dans presque toute la pièce et que Martine, engagée dans l'armée comme son père, est arrivée dans la maison familiale en uniforme[6], le costume ne constitue pas un signe du second degré théâtral – tout en demeurant, bien sûr, un signe de l'homosexualité de Luc (jamais autrement mentionnée) et de Martine (ailleurs explicitement énoncée).

L'enregistrement de la première version de la pièce aurait-il été aussi heureux ? On sait que la mise en scène de Brassard inscrivait en quelque sorte la pièce de Bouchard dans l'intertextualité de Tremblay en mettant en valeur la scène d'habillage de Luc, qui revêtait la robe de la mère juste avant la lecture de sa pièce. Dans la mise en scène de René Richard Cyr (de même que dans la nouvelle édition de la pièce), l'élimination de cette scène évite de placer la pièce sous le signe du travestissement, en dévaluant du coup certains effets visuels[7].

Par ailleurs, le texte audio, qui rend plus « percutant » tout effet vocal, marque un autre croisement de rôles à la fin de la pièce. Les difficultés qu'éprouve Luc à parler, parce qu'il s'est fait battre (en entrant dans l'église habillé avec la jupe de la mère), sont un signe bien audible qui donne toute sa force à la réplique d'Isabelle, retournant à son frère l'insulte qu'il lui avait plus tôt servie : « J'comprends rien. Tu parles comme un mongol. » (p. 78) Or, la réplique est à prendre au pied de la lettre, puisque la pièce se conclura sur la régression du fils, qui abandonne le rôle de la mère pour prendre la place d'Isabelle auprès de la sœur aînée (protectrice et castratrice), alors qu'Isabelle devient, le temps d'une scène (qu'elle joue d'un ton affecté) et d'un départ, la mère.

Finalement, il faut dire que le rôle de la musique dans *les Muses orphelines* a facilité la transposition audio. Élevée au rang de signe à part entière, la musique populaire espagnole, dans son interprétation (à l'orgue) faussement maladroite, ponctue l'enregistrement en rappelant la mère (organiste à l'église) et, surtout, en anticipant le dernier acte tragique de la pièce de Luc, comme du mélodrame de la mère : le mari et le village condamnant et lapidant la mère qui a osé venir avec son amant jouer une chanson espagnole, dans une salle des Chevaliers de Colomb. En fait, la chanson qu'interprètent alors les quatre enfants au milieu de leur lecture fait se replier l'une sur l'autre les deux représentations. Le temps d'une chanson coïncident le drame familial passé et la rencontre présente des enfants. Somme toute, d'ailleurs, c'est peut-être parce que la pièce de Bouchard tourne autour d'une absente et du passé, parce

6. Cela n'empêche pas Martine de porter la jupe, comme dans la mise en scène du Théâtre d'Aujourd'hui.
7. Pour une comparaison des deux productions, voir l'excellent article de Dominique Lafon dans *Jeu* 74 (1995, p. 80-88) : « La relecture d'une pièce : mouture textuelle et meule scénique ».

que le présent (de la représentation) n'est là en dernière instance que pour rejouer un drame passé (la pièce de Luc et la mise en scène d'Isabelle), qui est de toute façon imaginé, qu'elle ne souffre pas de la « réduction » du spectacle à sa seule composante audio.

Albertine, en cinq temps

Comme le remarque Lorraine Camerlain dans sa critique de la production d'*Albertine, en cinq temps* à l'Espace GO, le texte de Tremblay, dès le début, « marque chaque personnage d'un espace et d'un temps[8] ». Or, cette observation n'est pas, l'on s'en doute, sans importance pour la lecture du document audio auquel il manquera, nécessairement, toute cette mise en place inaugurale. Ainsi, l'auditeur, qui n'entendra d'abord que la première réplique d'Albertine à 70 ans, ne pourra imaginer que l'espace dramatique du centre d'accueil pour vieillards. Rien dans ce monologue ne lui signalera la présence des quatre autres Albertine, dans leur lieu respectif : la galerie de la maison à Duhamel, le balcon de la rue Fabre, le restaurant du parc Lafontaine et le lit d'Albertine à 60 ans – qui reste, lui, indéterminé. De même il lui manquera, au début, tout l'échange de regards entre cette dernière Albertine et les autres, échange qui délimite aussi en quelque sorte l'espace éclaté et démultiplié de toute la représentation. Or, ces regards silencieux des différentes Albertine n'étaient-ils pas le meilleur moyen d'établir les règles du jeu d'un théâtre dont l'invraisemblance de la forme (soit l'incarnation des cinq âges d'Albertine) est inversement proportionnelle à la vérité (pour ne pas dire au réalisme) du personnage d'Albertine, tel du moins que l'on est appelé à le recréer ? Même si j'ai été séduite par l'enregistrement de la production de l'Espace GO, c'est ce que je voudrais proposer.

Certes, pour l'auditeur qui n'aurait pas le texte en main, la pièce ne semble souffrir d'aucun manque ; le monologue d'Albertine à 70 ans se déroule sans interruption jusqu'à ce que les cinq Albertine, ensemble, notent la présence d'une *autre* interlocutrice : « Ah, Madeleine ! » S'il prendra plus de temps (plus de dialogue) pour situer les différentes Albertine dans leur temps et dans leur espace, il réussira bien, en dernière instance, à reconstituer l'identité et l'histoire d'Albertine. Il n'en demeure pas moins que l'effet de simultanéité n'est plus, dans cet enregistrement, aussi fort. La fracture du temps était mieux servie par le regard, ou plus généralement par la « contemporanéité scénique[9] », que par la parole, nécessairement linéaire.

---

8. « Espaces sacrés. *Albertine, en cinq temps* et *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* », *Jeu* 79, 1996.2, p. 125-129.

9. L'expression est de Pierre L'Hérault qui, dans sa critique du spectacle pour la revue *Spirale*, parle plus définitivement d'abolition du temps : « La mise en présence des cinq Albertine abolit d'ailleurs le temps : passé, présent et futur s'annulent dans la contemporanéité scénique. » (Mars-avril 1996, p. 29).

D'ailleurs, les éléments visuels ne sont pas toujours signalés dans le texte récité. Si les silences et la musique tentent parfois de pallier le manque, à d'autres moments le strict enchaînement des répliques occulte tel regard, tel déplacement ou tel geste d'une Albertine. Inversement, la musique – qui n'est pas, comme dans *les Muses orphelines*, commandée par l'univers dramatique – pourra mettre en valeur une réplique ou un moment dramatique, en intervenant en des endroits non marqués du texte.

Il faut donc bien admettre que, malgré l'incontestable valeur de cet enregistrement, qui témoigne d'une rare qualité d'interprétation (comme d'une bonne direction d'actrices), le déficit visuel semble, dans cette pièce, irréductible. Le résultat en est peut-être une autre pièce, moins fragmentée, plus linéaire. L'oreille, qui ne peut faire état des multiples espaces, voyage plus aisément dans le temps. La tension spatio-temporelle, qui fait la spécificité de toute représentation de cette pièce, aura inévitablement perdu de sa force. Toutefois, comme pour *les Muses orphelines*, le sens, guidé par la (les) voix, se reconstruira autour d'un passé : à la recherche d'un (des) temps perdu(s).

Comme un roman

La mise en scène sonore produit un texte inclassable et hybride, qui se situe, bien sûr, entre le texte de théâtre et la représentation théâtrale, mais se tient aussi à côté des œuvres destinées (d'abord) aux non-voyants. Il y a fort à parier, alors, que ces enregistrements de pièces de théâtre paraîtront un peu déconcertants et qu'ils ne provoqueront pas l'engouement du public, qui a perdu l'habitude de la lecture à haute voix. Perte ou « étrange disparition » dont prend acte Daniel Pennac dans son essai, *Comme un roman* :

> Étrange disparition que celle de la lecture à voix haute. Qu'est-ce que Dostoïevski aurait pensé de ça ? Et Flaubert ? Plus le droit de se mettre les mots en bouche avant de se les fourrer dans la tête ? Plus d'oreille ? Plus de musique ? Plus de salive ? Plus de goût, les mots ? Et puis quoi, encore ! Est-ce que Flaubert ne se l'est pas gueulée jusqu'à s'en faire péter les tympans, sa Bovary ? Est-ce qu'il n'est pas définitivement mieux placé que quiconque pour savoir que l'intelligence du texte passe par le son des mots d'où fuse tout leur sens[10] ?

On n'aurait pu mieux dire pour le théâtre. Que tous les enseignants se passent le mot... Ces « coups de théâtre » constituent des outils pédagogiques hors pair, qui servent tout autant le théâtre que la littérature, dans toutes ses formes. Les gains seront-ils à la mesure des efforts ? Car il ne faudra pas sous-estimer la difficulté de cette écoute. À l'ère du multimédia, où l'image supplante trop souvent le texte, il faudra fort probablement un guide à l'auditeur de théâtre, qui apprendra à naviguer entre le texte et la représentation. **j**

10. *Comme un roman*, Paris, Gallimard, 1992, p. 172.