

Tangence



Texte ou prétexte ?

André Jean

Number 46, December 1994

Un théâtre de passage

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/025841ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/025841ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, A. (1994). Texte ou prétexte ? *Tangence*, (46), 72–81.

<https://doi.org/10.7202/025841ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Texte ou prétexte ?

André Jean

Janvier 1988. À trois semaines de la première représentation, l'auteur de la pièce décide de se pointer, à l'improviste, à une répétition. Dès son arrivée, le metteur en scène délaisse le groupe de comédiens agglutiné autour de lui, se dirige vers l'auteur et le prend par le bras pour l'attirer un peu à l'écart, dans un coin du local.

Metteur en scène : Ah... Salut, je suis content de te voir. Je savais pas que tu venais. Il y avait justement de quoi dont je voulais te parler...

Auteur : C'est pas vrai ? Encore ? Dans quelle scène ?

Metteur en scène : La seize.

Auteur : La scène de la gare ? Quelles répliques ?

Metteur en scène : Ben... Il y a avait quelque chose qui m'agaçait dedans. Trop bavard. J'ai commencé par couper des répliques au début, pis à la fin, mais c'était pas mieux. Finalement, j'ai trouvé que le plus simple c'était de toute l'enlever.

Auteur : Voyons, ça se peut pas. C'est le pivot pour les deux personnages.

Metteur en scène : Peut-être pour toi, mais j'en ai parlé avec la scénographe et l'éclairagiste : ça défait toute l'unité du concept visuel. Pour créer l'impression d'une gare, faut utiliser des artifices, sinon ça passe pas. Le look de mes mises en scène est épuré. Fais-toi-z'en pas, même sans la gare, ton histoire passe pareil : les spectateurs vont déjà avoir compris.

C'était ma septième pièce à être montée professionnellement et j'avais toujours pris l'habitude de travailler d'assez près avec

l'équipe, d'écouter les commentaires de chacun et d'effectuer des corrections en accord avec la vision proposée par le metteur en scène. Mais cette fois-là, je venais de comprendre que quelque chose de différent se profilait dans le paysage du théâtre québécois. Je n'ai pas ici l'intention de discuter ou de remettre en question le rôle du metteur en scène ou des autres artistes qui interviennent lors de l'élaboration d'un spectacle théâtral. Le théâtre est un art polyphonique qui trouve sa véritable authenticité dans la pluralité, la diversité et la complémentarité des différents systèmes de signes. Dans cet esprit et à la lumière de l'évolution de l'écriture scénique à laquelle nous assistons, le texte dramatique n'est plus nécessairement l'élément prédominant de l'organisation du sens. Toutefois, devant la très forte croissance d'éléments visuels, certains critiques et chercheurs ont commencé à parler de la naissance d'un théâtre de l'« image » qui, les premières surprises passées et les limites du genre mieux circonscrites, s'opposerait à un théâtre de « contenu » que l'on associe rapidement à la présence textuelle.

Cependant la transformation des rapports entre le texte dramatique et l'écriture scénique ne s'est pas effectuée exclusivement dans le théâtre de création. Les démarches de Robert Lepage, Gilles Maheu ou de Paula Vasconcelos, entre autres, ne sont que la partie visible d'une tendance plus large qui a vu toute une nouvelle génération de metteurs en scène (pensons, par exemple au travail de René-Richard Cyr, Denis Marleau, Claude Poissant ou Alice Ronfard) se préoccuper de la dimension visuelle, proposer de véritables signatures scéniques et cela à travers des expériences aussi différentes que des créations de nouveaux textes, des lectures d'œuvres connues ou même des collages. C'est donc sous deux aspects, soit le théâtre de l'image et la création de nouveaux textes que je tenterai de mettre en lumière certains rapports entre l'écriture dramatique et l'écriture scénique. Afin d'éviter toute confusion quant à l'utilisation des deux dernières expressions, j'utiliserai la définition qu'en donne Irène Perelli-Contos :

La première [l'écriture dramatique], en tant que texte écrit, appartient au domaine de la littérature et potentiellement à celui du théâtre. En fait, elle ne devient pleinement œuvre théâtrale que lorsqu'elle est adaptée pour la scène, c'est-à-dire qu'elle se transforme en écriture scénique. À l'opposé, qu'elle soit ou non basée sur un texte dramatique préalablement écrit,

l'écriture scénique relève entièrement du domaine du théâtre dont la spécificité, depuis son invention, consiste en un événement créé par la relation vivante et intentionnelle entre un auditoire et un fait scénique.¹

L'écriture scénique

Si, au Québec, il est assez récent de voir la mise en scène se développer comme un art à part entière, cette volonté d'affirmation n'est pas nouvelle, ni propre à notre théâtre.

Tant que la mise en scène demeurera, même dans l'esprit des metteurs en scène les plus libres, un simple moyen de présentation, une façon accessoire de révéler des œuvres, une sorte d'intermède spectaculaire sans signification propre, elle ne vaudra qu'autant qu'elle parvienne à se dissimuler derrière les œuvres qu'elle prétend servir. Et cela durera aussi longtemps que l'intérêt majeur d'une œuvre représentée résidera dans son texte, aussi longtemps qu'au théâtre, art de représentation, la littérature prendra le pas sur la représentation appelée improprement spectacle, avec tout ce que cette dénomination entraîne de péjoratif, d'accessoire, d'éphémère et d'extérieur.²

Par contre, il y a un phénomène dont il faut tenir compte et qui, cette fois-ci, est propre à notre réalité. L'emprise durable du réalisme sur notre théâtre a sûrement une motivation historique. En effet, nous sommes probablement le seul peuple au monde qui a vu sa dramaturgie se développer parallèlement à la naissance de la télévision. Le *Tit-Cog* de Gélinas (1948), que plusieurs reconnaissent comme le point de départ de notre écriture dramatique, n'a précédé l'arrivée de la télévision que de quatre ans. Rappelons-nous que certains textes de Marcel Dubé, notamment *Un simple soldat*, étaient d'abord créés en dramatiques télévisées, avant de poursuivre leur carrière à la scène, à peine quelques mois plus tard. À l'intérieur d'une telle pratique, la notion de mise en scène était exclue, le public confondait le texte dramatique et le scénario de télévision et il en a résulté une méconnaissance et une méfiance vis-à-vis des rapports scène-salle propres à la représentation :

1 Irène Perelli-Contos, «Théâtre et littérature, théâtre et communication», *Nuit blanche*, Québec, n° 55, mars-avril-mai 1994, p. 46.

2 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 160.

Je pense que le théâtre a besoin de se concevoir aujourd'hui face à la télévision et au cinéma, comme la peinture l'a fait à la fin du 19^e siècle face à la photographie. Peut-être avons-nous même besoin d'une certaine dose de stupidité qui nous ferait dire : est théâtral tout ce qui ne peut être filmé, tout spectacle qui se démarque radicalement de la télévision ou du cinéma, qui tente de communiquer un autre type de sensations et de plaisirs. Est donc théâtral : tout ce qui valorise la rencontre entre les spectateurs et les artistes ; le jeu à trois dimensions se développant dans un espace et un temps partagé par les uns et les autres ; le caractère événementiel, fragile, irréproductible de chaque représentation ; la réalité des corps et des voix, des matériaux qui sont sur la scène, jointe à la fausseté évidente des situations et des actes qu'on simule, le « faire croire » reconnu comme contrat essentiel (on ne croit qu'à ce qui n'existe pas) face à l'illusion de la vie, qui est le propre du cinéma, ou à la présence par procuration, qui est le propre de la télévision.³

Quiconque a vu des spectacles de Jean-Pierre Ronfard comprend très bien à quoi il se réfère dans la citation précédente. Toutefois, il n'en demeure pas moins que cette fameuse « présence » qu'il revendique est forcément une interrogation sur l'espace et non sur le propos. Si Ronfard, qui est aussi auteur, demeure toujours soucieux d'en arriver à un équilibre, afin que sa théâtralité serve son propos, il n'en est malheureusement pas toujours de même chez les praticiens de l'écriture scénique. Devant certains spectacles, on a souvent l'impression que, à travers le flot des images, des corps, des lumières et des trouvailles scéniques, les mises en scènes parlent... du théâtre. La représentation se déroule et exhibe, tel un glossaire d'effets, différents procédés, mais tout cela prend rapidement des allures de numéros et de fragments alignés. Certes, les concepteurs nous montrent à quel point ils possèdent bien leur médium, peuvent élargir les conventions connues, les transgresser ou en inventer d'autres, mais cela dépasse rarement la démonstration des possibilités.

À l'intérieur de telles courtépointes, le texte est utilisé de différentes façons, mais toujours avec l'intention de rassembler les morceaux, de tracer une ligne dramatique et de donner une orientation à la palette d'impressions. Les monologues explicatifs, souvent par le truchement d'une lettre et avec le support d'une

3 Jean-Pierre Ronfard, « Qu'est-ce que le théâtre ? » *Études littéraires*, vol. XVIII, n° 3, hiver 1985, p. 228.

bande sonore, comme dans *Le dortoir* ou *La forêt* de Carbone 14, sont des exemples où les mots deviennent alors des apartés et ne font pas corps avec le reste de la représentation. Le texte devient alors comme les notes explicatives qui accompagnent les toiles lors d'une exposition de peinture : superflus.

Toujours dans le but de donner un sens et d'augmenter la crédibilité, il faut aussi remarquer, particulièrement dans le théâtre de Robert Lepage, l'utilisation d'un personnage qui représente la connaissance (savant, scientifique ou spécialiste) et qui peut établir une synthèse entre les différentes sensations proposées. On n'a qu'à se souvenir du guide-aveugle de *Vinci* ou à l'inspecteur du *Polygraphe*. Ces personnages imposent leur vision, leur lecture et décodent pour les spectateurs les différentes séquences visuelles du spectacle.

Jamais le texte ne sert aussi mal l'écriture scénique que lorsqu'il est redondant de l'image ou, pire encore, tente d'expliquer celle-ci. Ce procédé se retrouve, par exemple, dans *Vinci*, où, avec un ruban à mesurer, différents objets sont reproduits. Bien sûr, la présence de l'accessoire est justifiée, les reproductions réussies et l'acrobatie visuelle séduisante. Mais pourquoi le personnage doit-il nommer chacune de ses images ? Pour confirmer aux spectateurs qu'ils ont bien compris ? Cela affaiblit la magie de l'objet-mime et donne des allures de *quizz* télévisé à ce spectacle pourtant globalement bien articulé et précis dans son ensemble. Dans un théâtre d'image, une simple phrase peut orienter, déformer ou manipuler complètement la perception. Ainsi, dans *La trilogie des dragons*, une œuvre marquante des années quatre-vingt, par moments, l'utilisation du langage à des fins descriptives diminue l'intensité de l'émotion visuelle. Par exemple, une séquence nous montre deux peuplades orientales qui, selon un rituel ancien, traversent la montagne pour aller rassembler deux bouts de corde. La narration précise alors, comme dans un documentaire, que cela représente le ying et le yang.

Pour le spectateur qui aurait perçu autre chose dans cette scène (et cela peut être aussi différent qu'une grande impression de bien-être, la déification de l'acte amoureux jusqu'à l'actualisation du mythe de l'éternel retour) : rien à faire. Le narrateur l'a proclamé : il s'agit du ying et du yang, à prendre ou à laisser. Bien que l'exemple précédent démontre une perception restrictive, la traduction d'image peut aussi devenir extrêmement élasti-

que comme dans *Les plaques tectoniques* où un personnage de transexuée, la ville de Venise, la séparation de Chopin et Georges Sand et les recettes d'un cuisinier sont toutes présentées comme des métaphores de la dérive des continents. Ces associations primaires, qui se veulent poétiques, s'appuient pourtant sur la logique du discours et appauvrissent la rigueur de l'argumentation, créant un univers où l'on donne aux images le sens qui nous sert sous le couvert de lois cosmiques témoignant que tout est dans tout.

Bien qu'on puisse se passer complètement du texte au théâtre, on ne peut cependant jamais se passer d'un argument dramatique qui place des personnages dans une situation, qu'elle soit réaliste, transposée ou onirique. Personne n'oserait remettre en question le fait que le spectacle *Terre Promise-Terra Promessa* du Théâtre des Deux Mondes soit un spectacle de théâtre, de même qu'il serait difficile d'imaginer ce qu'un texte pourrait ajouter au sens de cette représentation où, pourtant, pas un seul mot n'est prononcé. L'utilisation du texte dans le théâtre visuel n'est nécessaire que si elle ajoute quelque chose, sinon elle donne l'impression que l'image ne suffit pas et qu'il faut la commenter. Expliquer une impression, c'est un constat d'échec et un attentat à la poésie. Si le théâtre visuel a su inventer en quelques années une nouvelle grammaire des possibles du théâtre, il lui reste à être aussi ingénieux lorsqu'il utilise le langage.

La création d'un texte

Parallèlement à l'évolution de l'écriture scénique, on constate aussi un retour au texte et l'apparition d'une nouvelle écriture dramatique qui s'éloigne du récit traditionnel pour transcender la réalité en offrant une nouvelle perception du monde. Que ce soit au niveau du temps, de l'espace, du jeu des points de vue, de la déconstruction de la diégèse, d'une remise en question de la notion de personnage psychologique ou d'un travail sur la langue, les paramètres de la dramaturgie traditionnelle s'effacent de plus en plus pour dépasser la simple anecdote et atteindre le mythique.

Depuis plus d'une dizaine d'années, les Dubois, Chaurette et Bouchard ont déjà exploré de nouvelles avenues, et plus récemment les œuvres des Caron, Champagne, Danis et Messier s'inscrivent aussi dans cette perspective. La vigueur et l'originalité de cette nouvelle dramaturgie suscitera sous peu, souhaitons-le, un

vaste champ d'étude et d'investigation que ne peut couvrir un article aussi bref que celui-ci ; mais qu'on me permette quand même de souligner quelques axes qui s'en dégagent déjà facilement. Sans égard aux thèmes ou aux sujets qu'ils abordent, nos auteurs ont commencé à proposer des fictions qui se déroulent ailleurs qu'ici, dans d'autres pays... réels ou imaginaires (*Fragments d'une lettre d'adieu lue par des géologues* de Normand Chaurette, *Ne blâmez jamais les Bédouins* et *26 bis, impasse du Colonel Foisy* de René-Daniel Dubois). De plus, la linéarité traditionnelle du récit dramatique est de plus en plus remise en question. On n'a qu'à penser au traitement en parallèle de l'action dans *Cendres de Cailloux* et *Celle-là* de Daniel Danis, la répétition des séquences et la multiplication des mêmes personnages dans *Provincetown Playhouse* de Normand Chaurette et *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron ou l'utilisation que Michel-Marc Bouchard fait du rituel, notamment dans *Les feluettes* et *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*, pour se convaincre qu'il n'existe pas une seule façon de compter une histoire. Il ne faut pas non plus oublier la grande diversité de la langue de ces auteurs qui va de la rigueur poétique de Chaurette, à l'imaginaire brutal de Danis en passant par le travail minimaliste de Caron dans *Aux hommes de bonne volonté*.

Or, s'il est vrai que l'écriture dramatique se développe et se spécifie, il n'en demeure pas moins qu'on aura jamais vu si peu de création de nouveaux textes d'ici. La programmation des dernières saisons est éloquente à ce sujet. Dans la tête de plusieurs directeurs artistiques, créer un texte québécois demeure un risque artistique et financier. Le raisonnement s'articule souvent ainsi : « Tant qu'à risquer autant prendre une chance avec une pièce difficile, mais réputée. Si ça marche pas, on pourra toujours dire qu'on a rempli notre mandat culturel. » Si ce type de jugement a du bon — il nous permet enfin de voir les spectacles tirés des œuvres de Genet, Beckett, Botho Strauss et autres —, il dénote aussi une attitude dangereusement paternaliste vis-à-vis de notre dramaturgie. Chaque année, lorsqu'arrive la période du choix de la programmation, les directeurs de compagnies se livrent au même exercice : inclure un texte québécois qui ne soit pas trop difficile d'accès, ni ennuyeux ou incompréhensible. Ah, si Neil Simon vivait ici !

La solution demeure immanquablement la même : on se tourne alors vers la reprise d'une pièce québécoise connue et

ayant déjà fait ses preuves. C'est un signe de santé que d'offrir à des textes déjà créés la possibilité d'une nouvelle production. Toutefois, lorsque dans l'esprit des diffuseurs et des programmeurs, le répertoire et la création se retrouvent tous deux sous la même bannière, c'est la seconde qui écope. Si on a peu souligné les nouvelles voix de l'écriture dramatique, c'est que, contrairement au théâtre de l'image, elles n'ont pas encore réussi à se faire entendre. Au cours des dix dernières années, la recherche et le développement ne se sont pas déroulés exclusivement dans l'exploration visuelle. L'écriture aussi s'est transformée sans, pour autant, que les malaises reliés à la diffusion s'atténuent. L'inquiétude est grande et ce n'est pas un hasard si, lors de l'assemblée générale de 1991 du Centre d'essai des auteurs dramatiques (C.E.A.D.), les membres votaient une proposition visant la création d'un théâtre dit «des auteurs». L'aventure n'a pas eu de suite pour des raisons qui dépassent l'objet de ce commentaire, mais il n'en demeure pas moins qu'elle soulignait le peu de place laissée aux forces vives de cette écriture différente.

Quant aux auteurs qui ont vu leurs pièces présentées à la scène, parmi eux, certains gardent l'impression d'avoir été écartés du processus de création, une fois la première lecture terminée. Il ne s'agit pas de réduire la latitude du metteur en scène, d'intervenir sur le travail créateur de tous les participants et de prendre toute la place, mais il est capital, surtout dans le cas de la création d'un texte, d'avoir accès au moins à une place. Dans le contexte qui est le nôtre, ce serait ignorer la réalité que d'affirmer, comme on l'entend souvent, que l'auteur dramatique connaît finalement peu l'art théâtral et que c'est au metteur en scène et aux acteurs que revient l'ultime jugement. Au Québec, la quasi-totalité des auteurs sont issus de la pratique théâtrale. Ils ont fréquenté les écoles de théâtre, joué, mis en scène: il saisissent tout à fait la différence entre le texte et la représentation.

Face à cette nouvelle écriture, d'autres auteurs ont l'impression que les metteurs en scène ne savent pas quoi faire avec leurs textes, comme si leur première préoccupation était d'évaluer s'ils pourront, à partir d'une telle pièce, signer un spectacle qui pourra porter leur griffe ou leur écriture scénique. Au cours des dernières saisons, on a parfois assisté à des créations pourtant prometteuses, avec des artistes généreux et imaginatifs, mais qui ont produit des résultats mitigés, comme si l'écriture scénique n'avait pas rencontré l'écriture dramatique ou vice-versa. À la

décharge des metteurs en scène, il ne faut pas oublier que, contrairement à la relecture d'un grand classique, la création d'une nouvelle œuvre constitue pour eux un saut dans le vide: il doit à la fois établir une vision et effectuer les choix scéniques qui en découlent sans aucune référence préalable.

Devant la difficulté de communiquer leur univers aux metteurs en scène, certains écrivains se proposent eux-mêmes pour monter leur propre pièce. La réponse des directeurs artistiques, qui sont presque toujours des metteurs en scène, est généralement la même: il est déjà risqué de créer un nouveau texte québécois, il ne faudrait pas doubler la mise. Pourtant, si, de plus en plus, des metteurs en scène se livrent à l'écriture, pourquoi l'inverse ne serait-il pas possible? D'ailleurs, à travers des démarches comme celles de Jean-Frédéric Messier (*Momentum*) ou Dominic Champagne (*Théâtre Il va sans dire*), qui ont formé leurs propres troupes et dirigent leurs spectacles, se profile une nouvelle façon de pratiquer et de faire cheminer l'écriture dramatique.

Les auteurs dramatiques québécois sont reconnus pour être jeunes et avoir de courtes carrières. En effet, à quelques exceptions près, très peu continuent d'écrire régulièrement pour la scène après quarante ans. Le peu de chance de voir ses textes créés a sûrement un effet dissuasif. Qu'en est-il de l'espace de création qui nous est réservé? Au mieux, des directeurs artistiques, les mêmes qui refusent nos textes, nous offrent des commandes sur des thèmes ou sujets qu'ils ont choisis, en nous donnant à l'avance le nombre de personnages et de décors à ne pas dépasser. Dans d'autres cas, des metteurs en scènes spécialisés dans l'écriture scénique, nous demandent de jouer les scripteurs, de noter et de réécrire les interminables séances d'improvisations, de mettre des mots sur leurs «*flashes*» visuels ou bien d'inventer des textes de transition qui donneront une impression de trame à tous ces numéros orphelins d'un fil conducteur. Et c'est sans oublier le travail de «*pompier*», quand à deux semaines de la première, une équipe de création nous appelle en catastrophe pour essayer de trouver ce qui ne marche pas! Tout cela se fait, bien sûr, sous le couvert de l'anonymat et en oubliant de souligner notre participation... «*T'es venu nous dépanner trop tard, le programme était déjà parti à l'imprimerie!*»

Dans notre dramaturgie, qui est encore fort jeune, il y a un nouveau type de rencontre à créer entre l'auteur et le metteur en

scène. Il n'y a plus de place pour la méfiance ou les luttes de pouvoir. Ici, très peu d'expériences ont été tentés selon le modèle allemand du *Dramaturg* qui désigne «le conseiller littéraire et théâtral attaché à une troupe, à un metteur en scène ou responsable de la préparation d'un spectacle»⁴.

Que ce soit au niveau du texte, de l'éclairage, du son ou de la scénographie, le théâtre demeurera toujours l'art de la relation. Dans une pratique plus ouverte et soucieuse d'interroger la mouvance et les glissements de sens du monde actuel, il serait important d'en arriver à une collaboration étroite qui incluerait à la fois l'écriture dramatique, l'écriture scénique et la connaissance du discours critique, tout en acceptant le risque et la responsabilité du fait que créer le théâtre, c'est comme sculpter sur la neige : éphémère, unique et précieux!

4 Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1987, p. 133.