L'édition théâtrale contemporaine et ses enjeux. Robert Lepage, *Le projet Andersen*, 2007 ; Wajdi Mouawad, *Seuls. Chemin, texte et peintures*, 2008

Tatiana Burtin*

En 1987, Michel Vinaver s'inquiétait de « l'asthénie » qui frappait l'édition théâtrale en France¹. Son enquête montrait que dès cette époque, même si certains auteurs dramatiques soulignaient encore l'importance de la publication de leurs pièces « au plan de l'activité théâtrale elle-même, dont la santé et la vigueur dépendent de la trace que laissent les textes, de leur accessibilité plus tard et ailleurs, de leur circulation, de leur rémanence² », cette question n'était déjà plus vécue comme « essentielle » pour la majorité d'entre eux. Le « divorce », consommé à la fin du xx^e siècle, entre le théâtre et le monde littéraire, peut expliquer quelques réticences : « On ne parle jamais dans la presse d'un texte théâtral en dehors de sa représentation³ » ; surtout, le théâtre a « divorcé » du texte pour privilégier des « écritures scéniques⁴ », scénographie, son, éclairage, costumes, images vidéo, etc.

* Diplômée en lettres classiques et en histoire de l'art, Tatiana Burtin est docteure en Littérature comparée de l'Université de Montréal et de l'Université de Paris-Ouest Nanterre depuis 2011. Elle travaille actuellement à un projet de postdoctorat sur l'édition théâtrale francophone contemporaine.

¹ Michel Vinaver, *Le compte-rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Paris, Actes Sud, 1987, p. 24–26. Il décrit six symptômes : suppression des collections chez les grands éditeurs, chute vertigineuse des parutions annuelles de pièces, disparition des rayons « Théâtre » dans les librairies, absence de médiatisation des nouvelles parutions, diminution du nombre de revues spécialisées, refus de publication ou de retraitage des titres épuisés.

² Ibid., p. 107.

³ Ibid., p. 104–105. Mais ce silence est aujourd'hui brisé par des revues comme *Jeu* ou *L'Annuaire théâtral* au Québec.

⁴ « Ce dernier usage s'est tellement étendu que le mot écriture s'applique à la scénographie, au son, à l'éclairage ». Michel Simonot, *De l'écriture à la scène. Des écritures contemporaines aux lieux de représentations*, Dijon, Frictions/Théâtres-écritures, 2001, p. 27.

Dans le Québec des années 1990, un panorama similaire a pu être brossé⁵. Influence déterminante de la production destinée aux scolaires, absence de direction dans les collections dédiées au théâtre⁶ et difficultés financières chroniques entravent le développement de politiques éditoriales favorisant clairement les nouvelles écritures, malgré des efforts manifestes en ce sens. « Les textes dramatiques publiés doivent se suffire à eux-mêmes. On doit pouvoir les lire sans le support visuel de la mise en scène. Les textes publiés sont donc aussi les plus classiques, ce qui explique en partie comment il se fait que, dans les meilleures années, sur 10 pièces créées, quatre seulement sont éditées⁷ ». Lucie Robert cerne bien le problème que rencontrent ces nouvelles écritures scéniques au moment de leur reproduction sur un médium⁸ littéraire : sans la reconstitution au moins partielle de leur espace physique de création, leur sens, leur valeur esthétique risquent d'être galvaudés.

En réponse à ces alarmes, les dernières décennies ont vu un regain de l'édition théâtrale, avec la création de maisons spécialisées ou de collections dédiées au théâtre contemporain, autant à la réflexion théorique sur les enjeux de la mise en scène post-dramatique qu'à la transmission des pièces⁹. La France et le Québec semblent former, de ce point de vue, les marchés francophones les plus vastes

⁵ Lucie Robert, « Misères de l'édition théâtrale », *Voix et Images*, vol. 12, n° 2, 1987, p. 339–342 ; Michel Vaïs, « L'édition théâtrale : une année de remous », *Jeu : revue de théâtre*, n° 61, 1991, p. 89–93.

⁶ Selon Michel Vaïs, seuls Gilbert David aux Herbes rouges et Marie Laberge chez Boréal ont pris en charge des collections spécifiques en 1991. Vaïs, « L'édition théâtrale », p. 91.

⁷ Robert, « Misères de l'édition théâtrale », p. 339.

⁸ Nous entendons ici médium au sens donné par Éric Méchoulan, à savoir « ce qui permet les échanges dans une certaine communauté, à la fois comme dispositif (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des supports médiatiques) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu ». Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n°1, 2003, p. 16.

⁹ Voir par exemple, en France, les éditions L'Entretemps et sa « Bibliothèque Scénogrammes », déclinée en collections qui couvrent les formes scéniques contemporaines, des plus classiques aux plus immatérielles (« Matériau » pour le théâtre, « Rue » pour les écritures en espace public et « Canevas » pour le cirque). Un collectif sur le texte de théâtre aujourd'hui a d'ailleurs été récemment publié : Matthieu Mével (dir.), *La littérature théâtrale, entre le livre et la scène*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

et dynamiques. Ils font d'ailleurs souvent cause commune¹⁰ : de célèbres auteurs québécois ont publié dans de prestigieuses maisons françaises comme l'Arche (Daniel Danis), Actes Sud-Papiers¹¹ (Michel Tremblay, Normand Chaurette, Carole Fréchette, Wajdi Mouawad) ou Théâtrales (Michel-Marc Bouchard, Jean-Marc Dalpé, Marie Laberge, Evelyne de la Chenelière), ou encore en Belgique chez Lansman¹² (Larry Tremblay, Jean-Rock Gaudreault, Emma Haché), ouvrant leur répertoire à une francophonie élargie. Des maisons comme Dramaturges éditeurs¹³, L'Instant même¹⁴, et de plus anciennes comme VLB¹⁵, Prise de parole¹⁶, Les 400 coups ou Les

¹⁰ Voir le point de vue intéressant et provocateur d'Émile Lansman sur l'enjeu de l'édition en Europe pour les auteurs québécois. Émile Lansman, «Éditer des dramaturges de la francophonie : le "cas" du Québec», *L'Annuaire théâtral*, n° 27, 2000, p. 86.

¹¹ Né en 1987, Actes Sud-Papiers publie «des textes qui questionnent le travail de l'acteur ou du metteur en scène et d'autres qui témoignent de l'histoire du théâtre» et «invite des artistes à concevoir des livres qui rendent compte de la singularité de leur créativité». Actes-sud.fr. La maison Leméac au Québec coédite ses pièces avec Actes Sud à partir des années 2000; en 2010, Diane Pavlovic reprend la direction littéraire de cette collection et y met en avant les nouvelles écritures, issues surtout de l'École nationale de théâtre à Montréal.

¹² Créée en 1989, la maison Lansman Éditeur «participe à la valorisation de l'écriture dramatique comme genre littéraire à part entière», valorise le plaisir de lire le théâtre par un travail de «mise en livre» sobre et soigné et la conclusion de «partenariats éditoriaux originaux». Lansman.org.

¹³ Fondés en 1996, les Dramaturges éditeurs se spécialisent dans la dramaturgie du Québec et le théâtre canadien actuels, car «ce qui se joue doit rester dans les mémoires». Ils mêlent auteurs aguerris et novices, «[reconnaissant] le statut d'écrivain à l'auteur dramatique [et privilégiant] la version de l'auteur à celle du spectacle [...] sans intermédiaires». Dramaturges.qc.ca.

¹⁴ Maison créée en 1986, L'Instant même s'ouvre peu à peu au roman, à l'essai, au théâtre, au cinéma et à la photographie. La collection «scène» (2004) réunit une trentaine d'essais et de pièces qui «[jettent] sur le monde de la scène un regard «horizontal», le plus près possible de l'acte créateur et de son résultat». Instantmeme.com.

¹⁵ Voir par exemple l'édition critique d'*Aurore l'enfant martyr* par Alonzo Le Blanc, son travail de mise en page et de documentation du processus de création. Léon Petitjean et Henri Rollin, *Aurore l'enfant martyr*, histoire et présentation de la pièce par Alonzo Le Blanc, Montréal, VLB, 1982, 273 p.

¹⁶ Prise de parole édite depuis plus de trente ans des auteurs de théâtre atypiques comme Dalpé, Bellefeuille, Ouellette, dans des mises en page elles aussi atypiques. Voir les *Dialogues fantasques pour causeurs éperdus* de Louis Patrick Leroux, parus en 2012. Voir également *Les laboratoires Crête* paru en 2008 aux 400 coups, livre-somme qui intègre archives et documentation sur les spectacles, iconographie scientifique parodique et support DVD.

Herbes rouges¹⁷, mettent à l'honneur la vitalité et la variété de l'édition théâtrale contemporaine d'expression française au Canada. Elles en renouvellent depuis quelques temps l'approche en lui proposant de nouveaux enjeux, une nouvelle portée, guidés par les (r)évolutions post-dramatiques.

Au Québec, une nouvelle génération d'auteurs a émergé depuis la fin des années 1990, parallèlement à l'avènement de la scène technologique et peut-être en réaction à elle. Le texte reprend ses droits dans leur processus de création, sans qu'ils renoncent toutefois aux évolutions techniques les plus pointues dans leur pratique¹⁸. Ce revirement nous amène à nous pencher sur ces éditions qui transmettent, font vivre par d'autres moyens ce théâtre où texte et matérialité de la scène sont réconciliés. La transmission des œuvres théâtrales reste toutefois tributaire d'un réseau étroitement lié mais extérieur à la maison d'édition elle-même : inscription dans les programmes scolaires, attribution de prix littéraires, parution dans des revues spécialisées, programmes élaborés par les théâtres ou les institutions comme le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) pour la diffusion de ces écritures théâtrales¹⁹. L'édition des textes sert d'appui aux politiques culturelles et éducatives qui, en les faisant entrer dans le patrimoine immatériel et la mémoire collective, favorisent en retour la survie de ces œuvres vouées à l'immédiateté d'une expérience éphémère. En effet, les reprises professionnelles des nouvelles pièces sont moins nombreuses que celles du théâtre amateur et étudiant, qui forment l'essentiel du bassin d'acheteurs de ces textes. Plusieurs éditeurs comme VLB ou Leméac au Québec, ou la revue *L'Avant-Scène* en France, ont d'ailleurs servi de courroie de transmission particulièrement efficace entre ces deux milieux. De nos jours, Internet constitue de plus une plate-forme parallèle, en voie de développement, de collection, d'archivage, de diffusion et

¹⁷ Au cours des années 1980 et 1990, Les Herbes rouges publiaient une collection théâtrale importante et documentée (voir l'édition de *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* en 1991), reprise récemment par Gilbert David et orientée vers les « écritures scéniques » d'auteurs-phares comme Christian Lapointe, Stéphane Crête, ou Marie Brassard.

¹⁸ Pour un autre point de vue, voir Marie-Christine Autant-Mathieu, *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 10–14, pour qui l'auteur dramatique perd de son « prestige » de travailleur des « Belles-Lettres » pour déchoir en « scénariste ».

¹⁹ Vaïs, « L'édition théâtrale », p. 89–93.

d'analyse d'expériences scéniques inédites²⁰. Si la prise en compte de ces réseaux demeure importante pour comprendre la manière dont fonctionne l'édition du théâtre d'aujourd'hui, cet article n'abordera cependant que la réflexion créative des auteurs de théâtre sur des modèles éditoriaux en crise. Bien que la recherche s'intéresse de plus en plus à l'imbrication de ces nouvelles écritures²¹, peu de publications scientifiques abordent l'édition des œuvres qui en résultent de ce point de vue²². Aussi, afin de prendre la mesure de cette question, nous nous pencherons sur deux exemples qui proposent des solutions originales et ambitieuses pour l'édition des œuvres théâtrales.

Révélés au Québec, Robert Lepage et Wajdi Mouawad ont dépassé ses frontières pour gagner un large public d'amateurs de théâtre et la reconnaissance de la critique du monde entier. Ils ont, chacun à leur manière, à distance ou en s'impliquant personnellement dans le processus d'édition, cherché des voies de transmission de leur œuvre plus pérennes, dans un souci de fidélité à son esprit, avec l'aide de maisons attachées à la valorisation de leur écriture, dans la lignée de précurseurs comme *Les Herbes rouges*, *Prise de parole* ou *Les 400 coups*.

Wajdi Mouawad, auteur-metteur en scène d'origine libanaise, occupe une pluralité de pôles institutionnels francophones (de la direction du Centre national des Arts à Ottawa à l'association

²⁰ On pense par exemple au portail numérique du laboratoire d'Études théâtrales de l'Université de Rennes 2 dédié à la captation des processus de création, *La Fabrique du spectacle*, inauguré le 17 octobre 2014. Voir également le site www.olats.org, qui s'intéresse entre autres aux productions de l'art technologique comme les *digital performances*. Il n'est cependant pas consacré qu'au théâtre. L'édition numérique francophone est encore peu concernée par les pièces. Voir Wikipedia.org pour une liste de maisons d'édition numérique. Pourtant, certains auteurs, comme Matthieu Mével, explorent cette interface. Voir son Échantillons de l'homme de moins paru aussi aux éditions L'Entretemps en 2008. <http://librairie.immatériel.fr/fr/ebook/9782814500990ns-de-l-homme-de-moins>.

²¹ Voir par exemple Sarah Bay-Cheng, Andrew Lavender, Chiel Kattenbelt et Robin Nelson (dir.), *Mapping Intermediality in Performance*, Engels, Amsterdam University Press, 2010, 304 p.; et la collection « *Theatre &...* » chez Palgrave/Macmillan qui considère le théâtre sous divers angles d'approche.

²² Quelques exceptions : Pierre Banos, « L'Édition théâtrale aujourd'hui : enjeux artistiques, politiques et économiques », thèse de doctorat, Nanterre, Université de Paris X-Nanterre, Département d'études théâtrales, 2008, 1314 f.; les travaux des groupes de recherche « Archiver à l'époque du numérique » au Centre de recherches intermédiales sur les arts, les littératures et les techniques de l'Université de Montréal et « Archiver le geste créateur » au Laboratoire d'études théâtrales de l'Université de Rennes 2.

artistique au Festival d'Avignon). Il est édité chez Actes Sud, une maison française qui collabore étroitement avec Leméac. Notamment à l'occasion de la publication de *Seuls* en 2008, il greffe le dilemme de la transmission d'une écriture scénique à une réflexion approfondie sur son processus d'édition. La préface de ce livre cerne le problème qui se pose à l'auteur-metteur en scène pour ce spectacle qui « ne s'est pas écrit de la même manière » que ses « textes précédents », pour lesquels « le passage à l'édition [...] se déroulait naturellement »²³. Ce travail d'édition déclenche une réflexion générale sur ses œuvres, puisque la publication de la tétralogie *Le sang des promesses*, en quatre volumes, en 2009 sera complétée par une cinquième parution qui retrace, comme la première partie de *Seuls*, son processus de création²⁴ à travers lettres et extraits d'un journal de bord. Dans ces textes, le « lyrisme », les mots « banals », la « poésie » ne sont pas tolérés ; tout ce qui tend vers la littérature est dépassé par l'exigence de la scène : « *Seuls* est un spectacle de théâtre qui repose sur une polyphonie d'écriture. [...] Le spectacle s'est construit millimètre par millimètre en nous posant toujours la question de l'entrelacement des écritures [à savoir : texte littéraire, images vidéo, musiques, sons, lumières, costumes et « silences »] [...]. Dès lors, la question de l'édition devenait complexe. En effet, n'éditer que les « mots prononcés » ne pouvait rendre compte ni de l'écriture ni du spectacle puisque la polyphonie serait perdue. L'idée de cet ouvrage [...] est née de cette complexité »²⁵.

Cette expérience est clairement inspirée par l'un de ses amis et modèles, Robert Lepage²⁶. À travers *Seuls*, Mouawad rend hommage à la réflexion de l'homme de théâtre qui s'« autoreprésente » dans ses solos. En reproduisant cet « exercice de mémoire » autant « personnel » que « professionnel » et « originel », Mouawad poursuit la sienne sur sa place parmi les grands auteurs de théâtre québécois comme Lepage et Tremblay²⁷. Ce dialogue se poursuit dans le passage du texte

²³ Wajdi Mouawad, *Seuls. Chemin, texte et peintures*, Montréal, Actes Sud/Leméac, 2008, p. 11–12.

²⁴ Wajdi Mouawad, *Le sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, Paris, Actes Sud-Papiers/Leméac, 2009, 91 p.

²⁵ Mouawad, *Seuls*, p. 14–15.

²⁶ Sur ce dialogue fondamental entre les deux artistes, notamment les échos entre le personnage de Harwan dans *Seuls* et celui de Philippe dans *La face cachée de la lune*, voir la thèse de doctorat de Patrick Leroux, *Le Québec en autoreprésentation. Le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, Paris, Université de Paris III – Sorbonne nouvelle, Département d'études théâtrales, 2009, f. 313–319.

²⁷ Ibid., p. 316.

de la scène au livre, qui se révèle à cette occasion aussi complexe pour lui que pour Lepage. Lepage a en effet longtemps résisté aux modèles d'édition qui s'avéraient sclérosants ou inadéquats pour la transcription de spectacles en constante évolution et la présentation de la « théorie » qui les sous-tend. Sauf dans ces ouvrages de positionnement discursif où le créateur a souhaité se « réapproprier » la fabrique et la transmission de son œuvre²⁸, il a confié son passage à l'édition à des proches collaborateurs (Karen Fricker, Marie Gignac, Ève-Alexandra Saint-Laurent) qui ont su présenter son processus créateur sous des formes livresques variées, proches tantôt du « livret », tantôt du « cahier de mise en scène », explorations alternatives à la publication du texte brut²⁹. Il sera donc intéressant d'observer en quoi l'édition du *Projet Andersen*³⁰, paru dans la collection « L'Instant scène » en 2007, échappe quelque peu à cette règle. Comme *La face cachée de la lune*, ce spectacle a été l'occasion pour Lepage d'investir non dans sa mise en livre, mais dans sa mise en film. Grâce au livre-DVD qui montre et explique les rouages du *Projet*, Lepage trouve un compromis entre l'édition traditionnelle et son ambition de reproduire une écriture scénique originale.

Les éditions dramatiques d'aujourd'hui sont donc appelées à octroyer une place aux différentes « écritures scéniques » comprises dans leur « texte », sous peine de paraître incomplètes ou problématiques. C'est la conclusion à laquelle arrive Hervé Guay, sur ce qu'il nomme

²⁸ Bernard Gilbert et Patrick Caux, *Ex Machina, chantiers d'écriture scénique*, Québec, Éditions du Septentrion, 2007, Préface. Voir aussi Bernard Gilbert, *Le Ring de Robert Lepage. Une aventure scénique au Metropolitan Opera*, Québec, L'instant même, 2013, 281 p.

²⁹ Hervé Guay, « Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique : le texte dramatique actuel de la scène à l'édition », *Voix et Images*, vol. 34, n°3, 2009, p. 52. Voir par exemple Bernard Gilbert et Robert Lepage, *Le Rossignol, Renard et autres fables. Une chinoiserie pour le XXI^e siècle*, Québec, Éditions Alto/Ex Machina, 2011, 64 p. ; Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté et al., *La trilogie des dragons*, Québec, L'Instant même/Ex Machina, 2005, 171 p. *Le Rossignol* retrace la création d'un opéra « chinois » composé à partir de morceaux de Stravinsky, sans s'appuyer sur la transcription d'un texte ou d'une partition, mais en explicitant les choix d'interprétation musicale et scénographique. *La trilogie* retranscrit quant à elle le texte des spectacles, qui reposent sur un solide récit mis en lumière par l'esthétique lepagienne, agrémenté de photographies prises lors des représentations et de calligraphies chinoises. Notons également que *Le dragon bleu* a été mis en bande dessinée par Fred Jourdain chez Alto en 2011, et que le fameux *Moulin à images* a fait l'objet d'un livre de photographies ainsi que d'un film. Autant de voies explorées pour la pérennité de ces œuvres ...

³⁰ Robert Lepage, *Le projet Andersen*, Québec, L'Instant même, 2007, 91 p.

le « dialogisme hétéromorphe » du théâtre actuel, qui fait entrer le texte en dialogue avec les autres composantes du spectacle³¹, et sur la question de son passage à l'édition : « 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 spectacles³² ». Ainsi – et même si l'édition suit en général assez peu les propositions des auteurs en ce sens, aux exceptions près évoquées plus haut – le nouveau travail d'un auteur de théâtre serait d'explorer, avec son éditeur, des stratégies pour conquérir et fidéliser un public qui a de plus en plus accès aux captations apparemment plus « fidèles » de la diversité des écritures présentes dans la représentation telle qu'elle a lieu (captations radio, télévision, DVD, capsules Internet, etc.). Comme Jonathan Sterne l'a montré dans *The Audible Past*, en s'appuyant sur la théorie de l'« aura » de Walter Benjamin³³, la « fidélité » d'un spectacle à sa captation est une co-construction de l'original et de sa reproduction. Il n'y a pas d'original avant la copie, car la performance est pensée, dans le cas d'un enregistrement sonore, en vue de la reproduction ; elle détermine une technique, un rapport au média inédit au XIX^e siècle, un nouveau type d'industrie qui connaît une explosion à la fin du XX^e siècle, et une réévaluation du concept d'œuvre d'art après ses transformations et « fragmentations³⁴ ». Même si les auteurs dramatiques ne conçoivent pas le spectacle en vue de sa reproduction, il sera utile de garder ces approches en mémoire pour penser la « fidélité » d'un spectacle à travers les divers médias qui peuvent aujourd'hui transcrire son hétérogénéité.

À travers l'exemple de *Seuls* de Mouawad et du *Projet Andersen* de Lepage, il s'agira de cerner la place à prendre par l'auteur-metteur en scène dans la valorisation de son œuvre par l'entremise d'une démarche éditoriale et au sein d'un art vivant, pensé d'emblée comme non reproductible, et revendiquant son authenticité, son

³¹ Guay, « Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique », p. 42–44.

³² Ibid., p. 52 ; et Hervé Guay, « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 63–76.

³³ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* [1935], Paris, Gallimard, 2008, 83 p.

³⁴ Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press, 2003, p. 215–86.

autonomie et sa fugacité³⁵. Pourrait-il enfin toucher de nouveaux types de lectorat, au-delà des scolaires, du microcosme artistique et des troupes de théâtre amateur? Nous faisons l'hypothèse qu'il y a dans le désir de ces auteurs de trouver une issue éditoriale à leur mesure, un nouveau territoire de jeu à explorer pour l'ensemble des participants à la création théâtrale, auteurs, équipes de production, spectateurs et lecteurs confondus.

Éditer des textes polyphoniques

Les livres de Lepage et de Mouawad peuvent en effet être considérés comme des textes polyphoniques³⁶ essayant de retranscrire un ensemble d'écritures à la croisée des arts et des médias, né sur un théâtre lui-même hypermédiatique³⁷. Sans renoncer à la fable ni au récit, Lepage réinvente un conte d'Andersen, *La dryade*, en y mêlant technologie, imagerie virtuelle et poésie. Dans la reproduction du texte intégral, de longues didascalies indiquent, notamment en début et en fin de « scène », ces éléments non écrits de la représentation mais qui faisaient partie intégrante de son « écriture scénique », comme la disposition du décor, les mouvements de l'acteur ou les déplacements d'objets, les projections sur écran, etc. Un court commentaire explicite par ailleurs certains choix d'édition du texte, notamment l'identification des personnages, tous joués par Lepage, avant leur entrée en scène, les moments de pause soulignés par un interlignage accentué, la présence de titre aux scènes en plus des sous-titres qui, eux, étaient projetés sur un écran, en fonction d'un motif clair : « les lecteurs sont invités à considérer le texte *comme les spectateurs voyaient le spectacle*³⁸ [nous soulignons] ».

Corroborant cette volonté de donner à voir plus qu'à lire le texte, le livre inclut un support DVD qui accueille « la création du Projet Andersen », procédé typique de mise en marché cinématographique.

³⁵ Henri Gouhier, *L'essence du théâtre* [1943], Paris, Vrin, 2002, 209 p.; Vinaver, *Le compte-rendu d'Avignon*, p. 89–97.

³⁶ Dans *Seuls*, Mouawad considère son spectacle comme un « oiseau polyphonique ». Mouawad, *Seuls*, p. 11.

³⁷ « Theatre is a hypermedium that incorporates all arts and media and is the stage of intermediality ». Freda Chapple, « Key Issues in Intermediality in Theatre and Performance », dans Freda Chapple et Chiel Kattenbelt (dir.), *Intermediality in Theatre and Performance*, New York, Rodopi, 2006, p. 20.

³⁸ Lepage, *Le projet Andersen*, p. 12.

Ce choix désigne une volonté artistique de Lepage, dont on connaît le goût personnel pour le cinéma³⁹, dont les équipes d'édition ont cherché à rendre compte. Robert Lepage a en effet développé un « théâtre de l'image » qui inscrit sur scène, entre autres, les procédés cinématographiques pour creuser le rapport à l'objet à travers sa réplification et son recyclage⁴⁰. Les explorations lepagiennes, notamment son travail sur la vidéo et le mixage d'images, sont reconnues pour avoir non seulement extrait le théâtre de « l'impérialisme du texte », mais aussi renouvelé l'écriture dramatique horizontale et linéaire par un mode de représentation hypertextuel et vertical, créant ainsi un système de pensée « complexe », dans le courant des révolutions informatiques et électroniques⁴¹. L'édition du *Projet Andersen* pourrait bien poursuivre cette recherche dans un autre « hypermédia », le livre-DVD. Le texte brut (sans illustrations ou photographies du spectacle, contrairement à *La trilogie des dragons* par exemple), ne suffisait apparemment pas à retranscrire toute la diversité et la complexité inter- et multi-médiatique du *Projet Andersen*. La photographie ou le dessin illustratifs ne peuvent être qu'une solution provisoire dans la poursuite de la transmission « fidèle » du spectacle tel qu'il a été vu, c'est-à-dire « en direct », en mouvement, tandis que le film peut présenter certains aspects, nécessairement fragmentaires, de la création *in vivo*, dans l'espace, et qu'une composition textuelle mimétique de la parole proférée en scène demeure le meilleur moyen de rendre compte du déroulement temporel du spectacle.

Le DVD-Rom a l'avantage d'accueillir de multiples sources audiovisuelles : dessins préparatoires, photographies, mais aussi extraits vidéo ou entretien avec Lepage sur les techniques employées dans ce spectacle, de la construction de décors spéciaux à la création des costumes, ou encore sur le travail des acteurs qui l'ont remplacé dans la tournée. Si Lepage a laissé le soin de l'édition textuelle à ses collaborateurs, on note sa présence quasi continue dans le DVD, en entrevue ou hors champ. Il est également à l'origine de plusieurs documents, notamment d'esquisses du projet finalement rejetées et

³⁹ Rappelons que Lepage a entièrement repensé sa pièce *La face cachée de la lune* pour le grand écran.

⁴⁰ Voir par exemple Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2001, 202 p. ; Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'Instant même, 2005, 360 p.

⁴¹ Hébert et Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, p. 18 passim.

« recyclées » dans la présentation soignée, imaginative et ludique des menus-racines du DVD, dont la bande-son est issue du spectacle.

Cette mise en images de la création, inspirée de la mise en marché vidéo-cinématographique, peut être perçue comme une tentative d'attirer un plus large public, en lui présentant une œuvre sous une forme multimédia interactive. Mais elle illustre surtout à notre sens la démarche fondamentalement intermédiaire du théâtre de Lepage, et, de ce fait, participe à la réflexion d'un metteur en scène et d'un auteur sur la meilleure façon de reproduire un « théâtre de l'image » dans le marché médiatique. Le livre-DVD offre une synthèse de cet art singulier en expliquant ses procédés et ses influences au public, par le visuel et la pratique, plus efficace que toute démonstration théorique. Le livre a d'ailleurs reçu un accueil favorable, puisqu'il fut finaliste du Prix des abonnés du Réseau des bibliothèques de la Ville de Québec 2008⁴².

L'édition de *Seuls. Texte, chemins, peintures* de Wajdi Mouawad fait succéder au texte de la pièce une proposition de « genèse » du spectacle, où la figure du metteur en scène s'associe à celle de l'écrivain pour composer une œuvre « intermédiaire », alliant, en un seul objet, texte reproduit intégralement, scène (plus précisément ici « chemin » vers la scène, à travers un récit), et « peinture » (plusieurs types d'images). Ce projet prend une importance particulière pour Mouawad, qui rappelle à cette occasion que le théâtre est un « éclat le détournant de sa destination première », c'est-à-dire de la peinture et de la littérature⁴³. Écriture de soi – volontiers romancée – ou, pour être plus exact, « récit médiatique⁴⁴ », peinture et théâtre sont ainsi mis en abyme dans la présentation éditoriale d'un théâtre-récit de soi en couleurs.

Fable semi-autobiographique, le spectacle se présente comme un « dialogue » entre Harwan, étudiant libanais immigré à Montréal, et son passé. Victime d'un accident cérébral alors qu'il partait rejoindre Robert Lepage pour l'interroger sur sa dernière production, Harwan sombre dans le coma. Prisonnier d'une chambre d'hôpital et de sa conscience, il retrouve peu à peu les gestes de son enfance, le plaisir de peindre enfoui en lui. Son souvenir se concentre autour du *Retour du fils prodigue* de Rembrandt, qui est également au cœur de la prochaine pièce (fictive) de Lepage. Le tableau est projeté sur

⁴² Instantmeme.com.

⁴³ Mouawad, *Le sang des promesses*, p. 6.

⁴⁴ Pierre L'Hérault, « De Wajdi... à Wahab », *Jeu : revue de théâtre*, n°III, 2004, p. 97.

la scène par intermittences. Par l'interaction de son propre corps avec le tableau et la peinture, Harwan fait éprouver au spectateur les sensations du peintre, jusqu'à la fusion de l'artiste dans son œuvre. Le livre qui porte témoignage de ce retour aux sources de la création met l'accent, dans une première partie, sur le « chemin parfois réel, parfois imaginaire » qui mena son auteur vers ce qu'il nomme « l'éveil » du spectacle⁴⁵, sa genèse. La seconde partie, qui forme à peine le tiers du livre, retranscrit le monologue intégral de Harwan avec une division inédite en « scènes », elles-mêmes subdivisées en plus petites unités, un découpage similaire à celui des éditions de textes de Robert Lepage.

La première partie, le « chemin » vers le spectacle, annonce la seconde, le spectacle où Harwan « revient » vers ce qui, depuis son enfance, « espère [son] retour⁴⁶ », c'est-à-dire le Liban et sa vocation de peintre, grâce à un montage de documents qui transposent sur la page la « polyphonie » d'écritures du spectacle en représentation. « Polyphonie » est donc à entendre au sens intermédiaire (mots, sons, voix, images fixes, vidéo, etc.) et au sens génétique (les raisons qui ont présidé à la création du spectacle comme les souvenirs du Liban, les associations d'idées, l'envie de peindre et le désir de se comprendre). La juxtaposition des deux textes et des autres médias dans le livre montre ce processus complexe d'imbrication d'un récit de vie repensé, remédié sur la scène, et d'un théâtre travaillé par une diversité d'influences (arts plastiques, aspiration littéraire, travail de Lepage) et les exigences de la scène intermédiaire. S'il est vrai que « l'œuvre théâtrale de Wajdi Mouawad [...] tire non seulement son origine de motivations individuelles, mais d'abord et avant tout d'un récit personnel construit et manipulable où le passé migrant et la volonté d'une parole performative demeurent les éléments-clés⁴⁷ », il semble que le support du livre participe pleinement à sa recherche de légitimité auctoriale qui traverse « espaces » et institutions, en bouclant la boucle : volontairement muet jusqu'à l'âge de cinq ans, rêvant d'être peintre puis écrivain, prenant la parole dans l'écriture théâtrale puis directement sur scène, Wajdi Mouawad devient auteur de sa propre expérience artistique, après avoir mis en scène sa quête erratique d'homme de théâtre et sa vocation retrouvée de peintre.

⁴⁵ Mouawad, *Seuls*, p. 15.

⁴⁶ Ibid., p. 184.

⁴⁷ Tanya Déry-Obin, « Résistances et adhésions à la "nation" : une analyse discursive de la tétralogie *Le sang des promesses* de Wajdi Mouawad », mémoire de maîtrise, Montréal, Université Concordia, Département d'études françaises, 2011, p. 58.

Issus de l'imagination d'un auteur qui s'affirme autant dans l'écriture du texte, de sa genèse, que dans le jeu sur scène, les deux récits parallèles de *Seuls* dialoguent à travers l'image qui fait du livre un bel objet que l'on prend plaisir à parcourir, grâce au soin apporté à la mise en page, au choix des couleurs et à la qualité d'impression. Mais ces récits sont clairement distingués au niveau graphique. Le texte de la pièce est reproduit sur un fond beige agrémenté de photographies du spectacle qui rendent compte de son caractère très visuel. Quant à la mise en page de son « récit médiatique », plus aérée, elle recrée graphiquement le mûrissement de l'œuvre, en présentant d'abord quelques phrases éparées sur des pages presque vides, puis des paragraphes plus denses et formulés, auxquels se mêlent de multiples documents personnels (photos, notes, formules mathématiques, plans et schémas, essais de dialogues, etc.). Le tout est ordonné en quatre verbes-clés : « ressentir », « écouter », « attendre » et « regarder », alors que, devenu metteur en scène et enfin acteur, l'auteur sentira, parlera, agira et peindra. Ce « récit médiatique » donne l'impression au lecteur de voir le spectacle se créer, de plonger dans l'intimité de son créateur, alors que les photographies et le texte du spectacle le laissent finalement loin de l'enthousiasme qui peut saisir le spectateur à la représentation. Faut-il y voir un échec, plus ou moins assumé, de l'édition théâtrale classique, même soutenue par des médias périphériques (photographies et dessins) ? Introduire l'image dans le livre de théâtre suffit-il pour voir un spectacle ? Faute d'adopter, à l'instar de Lepage, une vision intermédiatique du livre où l'image ne serait pas cantonnée à la fixité, la réponse est clairement négative pour Mouawad, auteur attaché à une forme plus littéraire d'édition des textes. Quand il édite ses textes dramatiques, l'homme de théâtre cède le pas à l'homme de lettres, et la question posée devient autant celle de la retranscription d'une écriture polyphonique que celle de l'implication du lecteur dans ce processus. Alors que, durant le spectacle, l'acteur, retourné aux sources de sa jouissance artistique, peignait farouchement des tableaux polychromes et était un véritable relai, voire une palette – il recouvrait son corps de couleurs – entre les spectateurs et les pigments, dans le livre, l'auteur, face aux origines de sa triple vocation artistique – la peinture, la littérature et le théâtre – se compose une identité lisible et vérace, racontée dans un récit construit et vécue dans l'anarchie des documents reproduits qui retracent deux passés, le sien et celui d'un spectacle. La mise en scène de l'ouvrage veut retrouver l'authenticité de l'acte en scène, et donner au lecteur un aspect brut à ce qui a été longuement mûri

par l'écrivain solitaire. Et Mouawad arrive, à travers la conception d'un livre et le récit d'un parcours théâtral, à être « fidèle » à ce spectacle en particulier, c'est-à-dire à reproduire un aspect de sa vie en scène, en se mettant lui-même en scène. Le lecteur est séduit par le graphisme, pris en main par l'histoire de l'auteur et conduit dans l'univers de sa création, comme il a pu ou aurait pu être touché par la représentation.

L'édition théâtrale contemporaine semble bien chercher de nouvelles voies à la production scénique. Battu en brèche par l'enregistrement radio ou vidéo qui propose un point de vue sur la réalité du spectacle initial sans subir la contrainte de sa temporalité rituelle, le texte brut ne satisfait plus les nouvelles modalités de réception de spectacles fortement imprégnés de culture visuelle. Nous avons donc tenté d'explorer deux éditions de textes qui s'adressent à un public virtuellement élargi pour revendiquer la valeur artistique de l'œuvre retranscrite, grâce à un habile jeu avec les supports (DVD-Rom qui montre le travail quasi-cinématographique du *Projet Andersen*, graphisme audacieux qui fait sentir le trajet vers un spectacle intitulé *Seuls*). Le lecteur entre dans le spectacle d'une manière inédite, polyphonique, grâce à son texte original et au récit de sa genèse, en mots et/ou en images. Aussi faut-il considérer ces publications autant du point de vue du lecteur que de l'auteur.

Les reconquêtes parallèles de l'auteur et du spectateur de théâtre sur la représentation

Depuis l'âge classique, la publication de ses textes est un moyen de reconnaissance sociale et artistique pour le dramaturge, même si son statut demeure ambigu et soumis à la dépendance de l'Église et de l'État jusqu'à la fin du XVIII^e siècle⁴⁸. L'évolution de ce statut et de l'histoire de l'édition peuvent expliquer l'affirmation progressive du texte comme porteur d'une essence théâtrale, susceptible de s'inscrire dans une œuvre se suffisant à elle-même. L'absence de représentation peut dès lors former l'ultime épreuve du texte théâtral,

⁴⁸ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 317 p.; Jacques Boncompain, *La révolution des auteurs. Naissance de la propriété intellectuelle (1773–1815)*, Paris, Fayard, 2002, 1172 p.; Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique. XVII^e–XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 155–171.

qui manifesterait son « authenticité » dans cette « vie à la fois intégrale et intègre qui subsiste dans un texte nu⁴⁹ ». Mais l'apparition de nouvelles dramaturgies fondées sur la performance dans la seconde moitié du xx^e siècle, ainsi que la massification et la médiatisation actuelle de la culture, ont bouleversé ce rapport entre l'auteur, son texte et *leur* représentation (représentation du texte sur la scène, de l'auteur dans la sphère publique).

À l'heure où le texte théâtral n'est plus simplement « troué⁵⁰ », mais élargi par d'autres écritures qui s'accumulent et cherchent leur place dans le livre du créateur, sa réalisation concrète appelle le concours de techniciens de plus en plus nombreux (comme c'est le cas pour *Le projet Andersen* ou pour *Seuls*) : metteur en scène, collaborateurs à l'écriture, à la production, acteur/performeur, scénographe, accessoiriste, concepteur des costumes, des éclairages, chorégraphe, réalisateur sonore, vidéaste, photographe, concepteur graphique, chargé de projet d'édition, et, au bout de la chaîne, spectateur mais aussi auteur, à travers la « posture » qu'il assume face à son public⁵¹. Ainsi, dans ce réseau de relations étroites et toujours plus resserrées, auteur et spectateur font alliance en tant qu'ultimes médiateurs d'un texte qui s'écrit dans l'espace scénique avant tout. Et la publication de ce texte pourrait bien être l'avènement paradoxal, sur la scène sociale et médiatique, de cette alliance – avènement paradoxal car le texte, tel qu'on le publiait hier, est menacé dans l'économie du spectacle, ce qui remet également en question le statut de son auteur. Or, en exerçant un contrôle sur la production de l'édition (version du texte, matériaux reproduits, histoire du spectacle racontée), l'auteur se réapproprie de manière exclusive son propre récit de l'œuvre, alors que la propriété de « l'écriture scénique » doit être partagée avec les

⁴⁹ Gouhier, *L'essence du théâtre*, p. 86–89.

⁵⁰ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre* [1977], nouvelle édition revue, Paris, Belin, 1996, vol. I, p. 19. Voir aussi la terminologie d'Umberto Eco sur les « non-dits », les « blancs » du texte à remplir par chaque lecteur à partir de son « encyclopédie » personnelle pour déployer une « plus-value de sens ». Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. M. Bouzaher, Paris, Grasset, 1979, 314 p.

⁵¹ Nous reprenons ce concept-clé du sociologue Jérôme Meizoz, défini comme un ensemble de manières, verbales et non verbales, d'investir une position et une action dans le champ littéraire au sens où l'entend Bourdieu. Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, 210 p.

autres concepteurs du spectacle⁵². Dans le livre se crée un espace de légitimité retrouvée – ou s’active une posture – que l’auteur choisit d’assumer dans la sphère publique, en appuyant sa position non seulement sur ses dires (en présentant aux médias la singularité du travail d’Ex Machina pour Lepage⁵³, ou un mythe de l’enfance spoliée, « dont le jardin a été trop tôt arraché⁵⁴ » pour Mouawad), mais aussi sur la publication de sa réflexion artistique, à l’aide d’un « medium » susceptible d’éclairer, de façon pertinente et créative, ce parcours. Suivant cette volonté, Mouawad, peut-être à cause de son ambition littéraire, reste pour l’instant attaché au seul livre (récits de soi, de son travail de créateur comme *Seuls* et *Le sang des Promesses*, romans comme *Visage retrouvé*), tandis que Lepage explore plusieurs supports et médias (film, Internet, DVD, livre-DVD, album de photographies, livret, cahier de mise en scène, bande-dessinée), tous liés cependant à l’image. Mais il semble que l’on peut voir, dans ces livres singuliers et polyphoniques que sont *Seuls* et *Le projet Andersen*, un instrument, un matériau, voire un symbole de leur « posture » artistique respective.

Ainsi, grâce au marché éditorial qui le somme de conquérir un public qui va moins au théâtre et en lit peu, l’auteur de théâtre se construit un véritable statut intermédiaire, entre le texte et la scène. Au moment de publier ses pièces, il doit travailler à la mise en valeur d’une œuvre complexe, à travers un support capable de rendre justice à sa diversité médiatique première, bref soigner son passage de la scène au livre, à la sphère publique et peut-être à la mémoire collective, et non plus seulement de la bouche à la page. Dès lors que ce travail est corroboré et affiché, assumé par un dispositif éditorial qui rend légitime les postures artistiques prises dans la sphère publique, le livre peut dépasser la simple volonté de transmettre au lecteur quelque chose du spectacle en représentation ou d’en garder une trace vivante – volonté illusoire puisque le spectacle demeure impossible à rendre « fidèlement ». Mieux qu’une transcription de textes, qu’une archive, qu’un document attendant d’être relu par un

⁵² Cette supposition demande à être confirmée par une enquête auprès des auteurs sur le processus de publication de leurs pièces, ainsi que sur l’évolution générale de l’édition théâtrale.

⁵³ Voir par exemple Rachelle Houde, « Robert Lepage : l’art de se réinventer », *La Presse*, 22 mars 2014. <http://www.lapresse.ca/le-soleil/arts-et-spectacles/theatre/201403/20/01-4749822-robert-lepage-lart-de-se-reinventer.php>. Dans cet article, Lepage évoque le travail éditorial de ces créations.

⁵⁴ Pour reprendre l’expression de Déry-Obin, « Résistances et adhésions à la “nation” », p. 58.

nouvel œil, pour une nouvelle interprétation, ces livres de Lepage et Mouawad, metteurs en scène portés par l'engouement que suscitent leurs œuvres, cherchent à confronter leur lecteur au travail de création théâtrale. Tandis qu'une édition banale d'une pièce offre au lecteur un texte « troué », qu'un support audio-visuel simple comme la vidéo ou la photographie lui donne un aperçu partiel de sa réalisation, le livre complexe tente de retracer les origines, véridiques ou fictives, de la pièce sans chercher à combler ces « trous », mais en l'inscrivant dans une durée longue de création, à travers un récit du soi créateur capable de l'intéresser, lui qui vit d'habitude le spectacle dans l'immédiat et ponctuellement. Ici encore, *Seuls* et *Le projet Andersen* se différencient dans leurs approches : le premier mise sur l'affectif, le passionnel, l'autobiographique pour faciliter l'identification du lecteur, peut-être même son adhésion ; le second est plus à distance, derrière un modèle éditique sobre traditionnel pour les pièces de théâtre, et derrière l'objectif neutre d'une caméra documentaire. Mais à quel lecteur, à quel public Mouawad et Lepage s'adressent-ils ? Il semble qu'il faille le redéfinir aussi, puisqu'autour de lui tout a bougé, en partie en fonction de lui. Cible mouvante de créateurs comme Lepage et Mouawad, appréciés de leur public mais en quête d'une parole auctoriale non confisquée par les spécialistes et les critiques, ce lecteur a certainement toute latitude pour s'octroyer une place de choix dans ce processus. En effet, la diversité de médias présente au sein de leurs deux livres lui offre la possibilité inédite de composer en retour *son* histoire du spectacle : au cours de sa lecture-panorama, il peut privilégier, à sa convenance, un type de captation plutôt qu'un autre, les croiser, les comparer, les évaluer, bref porter sur l'œuvre un œil actif, re-créateur. Ces publications le font accéder à un statut nouveau, qu'il n'a peut-être pas cherché, celui de co-créateur du spectacle, statut auparavant réservé au spécialiste, professionnel de la scène ou amateur éclairé. Reste que chaque artiste, publication après publication, lui impose tout de même une voie dans cette jungle touffue de la création, voie qui certes se divise en nombreux « chemins » de traverse, explorant encore ses possibilités et les matériaux à disposition pour la décrire et la partager, mais qui vise aussi une unité, une cohérence, à percer une « trouée » claire dans la densité de sa propre écriture scénique. Pour y réussir, peut-être le meilleur moyen est-il de la partager avec son lectorat, tout restreint qu'il soit, dans un marché encore marqué par la valeur symbolique du littéraire, mais de plus en plus influencé par les modèles de consommation de masse.

SUMMARY

This article analyzes two noteworthy examples of new theatre-related publishing practices in Quebec in the last decade: Robert Lepage, a pioneer of stage writing that makes use of sound, images and modern technology, and Wajdi Mouawad, an inheritor of Lepage's practices who embraces a more deliberate literary approach. Both offer crystallized moments of their shifting reflections as authors and men of the theatre with their respective works, *Le projet Andersen* and *Seuls*. These texts claim a unique authorial status for the author-director, one that distances itself from traditional literature but that reclaims the book by reintroducing it into the multimedia arena of the contemporary stage. Complex, hypertextual, multimedia objects, their books extend the transcribed and reinvented show before us. Mouawad invites the reader to explore the origin of the show, following its fleeting (and fictional?) trace back through the phases of artistic genesis into the author's own psyche. Lepage indicates what happens behind the scenes and lays bare the theatrical machine. The two stage directors nevertheless seem to share an explicit or unavowed desire to find their voice as theatre authors through a polyphonic text. They solicit the help of a patient but by no means passive reader who, by reading the documents bequeathed to him, reconstructs the meaning of a stage writing that is both multifaceted and doomed to fade away.