

En marge de la scène : le paratexte. Présentation

Shawn Huffman et Rachel Sauvé

Numéro 34, automne 2003

En marge de la scène : le paratexte

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041536ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041536ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Huffman, S. & Sauvé, R. (2003). En marge de la scène : le paratexte. Présentation. *L'Annuaire théâtral*, (34), 11–15. <https://doi.org/10.7202/041536ar>

Shawn Huffman
Université du Québec à Montréal

Rachel Sauvé
Université du Nouveau-Brunswick à Frédéricton

En marge de la scène : le paratexte Présentation

Si, comme le propose Genette, le paratexte désigne « ce par quoi le texte devient livre »¹, quel serait le sens de l'expression « paratexte théâtral » ? Peut-on appliquer aisément les catégories énumérées par Genette à la dramaturgie ? Y a-t-il des modalités paratextuelles qui lui seraient spécifiques ? Et au-delà de sa dimension textuelle, comment le théâtre se trouve-t-il « mis en scène » par les éléments qui servent à le présenter ? Existe-t-il un lien entre les éléments paratextuels dramaturgiques et leurs homologues scéniques ? Voilà les questions qui sont au cœur de la problématique que nous avons abordée dans ce numéro spécial de *L'Annuaire théâtral*.

Il est généralement admis que la paratextualité décrit les liens entre un texte et les éléments, textuels ou autres, qui l'accompagnent : préfaces, titres, intertitres, illustrations, sigles, quatrième de couverture, recensions et autres. De plus, il s'agit d'un terme non seulement descriptif mais aussi fonctionnel, car il ouvre une aire de transaction esthétique et idéologique entre le texte et le monde. Cette zone peut devenir le lieu, par exemple, d'une réflexion métatextuelle prolongée ou encore,

1. Gérard GENETTE (1987), *Seuils*, Paris, Seuil, p. 7.

d'un débat idéologique qui positionne la fiction par rapport aux préoccupations du moment. Depuis Genette, on a l'habitude de distinguer le *péritexte* (les écrits qui accompagnent un texte) et l'*épitexte* (les écrits extérieurs au texte proprement dit)². Organisé selon un principe spatial et matériel, ce partage est particulièrement utile pour la compréhension de la paratextualité théâtrale.

Dans sa dimension purement textuelle, le paratexte au théâtre s'apparente à celui qui entoure le roman, de loin le type le plus étudié jusqu'ici. Toutefois, la littérature dramatique présente des composantes qui lui sont propres, dont le prologue et la didascalie. Le plus souvent, ce sont ces deux variantes que retient la critique théâtrale, au détriment d'autres manifestations comme la préface, les dédicaces ou les épigraphes. Pour cette raison, nous avons renoncé à inclure des études sur la didascalie ou sur le prologue dans ce dossier, afin d'ouvrir le débat autour des pratiques paratextuelles peu scrutées par la critique théâtrale, en particulier la préface. Sans prétendre à l'exhaustivité – impossible, ne serait-ce qu'en raison de la diversité des « objets » paratextuels – nous voulions exploiter le principe spatial posé par Genette pour entamer le débat sur la paratextualité théâtrale comme lieu de transaction entre la fiction et le réel, surtout dans ses manifestations scéniques.

La plupart des études consacrées au paratexte littéraire touchent à son aspect péritextuel. Dans le cas du spectacle, cependant, il y a lieu de se demander si cette tendance ne s'inverse pas, étant donné que, sur la scène, le péritexte dramaturgique disparaît. C'est le cas notamment de la préface, de la dédicace, des titres et de la didascalie, entre autres³. Par ailleurs, le spectacle a pour effet de transformer certaines formes péritextuelles en épitextes. La « signature » exemplifie cette transformation. Déplacée de la couverture du texte à l'affiche, elle appartient désormais au hors-texte et peut même se doubler de la signature du metteur en scène. La paratextualité du spectacle gravite autour de l'épitexte. Du programme qui présente la pièce jusqu'aux recensions journalistiques, le théâtre est accompagné de plusieurs types de textes qui le résument, le commentent et s'actualisent. La force illocutoire de cette *performance* paratextuelle peut même faire concurrence à la scène : pensons, par exemple, à la polémique lancée par Wajdi Mouawad dans le programme qui accompagnait la reprise de sa mise en scène de *Don Quichotte* au Théâtre du Nouveau

2. GENETTE, *Ibid*, p. 11.

3. Il existe quelques rares exceptions à cette observation, comme par exemple, la déclamation de la préface avant le début de la pièce. On peut se demander, cependant, si de tels exemples conservent leur fonction et leur statut paratextuels ou bien s'ils sont tout simplement *théâtralisés* et assimilés à l'espace de la fiction.

Monde⁴. Et que dire des programmes à caractère ludique qui entretiennent une relation métatextuelle avec la scène ? Enfin, on peut même se demander jusqu'à quel point il est possible de prolonger la notion de paratextualité scénique, tout en respectant le principe de « zone de transaction ». Peut-on admettre des supports autres que textuels dans le cas de la paratextualité scénique ? La disposition de la salle et la forme de la scène, par exemple, participent-elles à la paratextualité dans la mesure où elles orientent le regard du spectateur et installent un horizon d'attente ? L'installation théâtrale *H.G.* de Robert Wilson (1996), qui campe un espace de frayage entre le réel et la fiction, ou encore les *squat* scéniques de Lepage – entrepôts et usines désaffectés – semblent autoriser ce prolongement paratextuel. Deux articles du dossier ainsi que le document témoignent de l'importance de la dimension scénique du paratexte et de sa fonction médiatrice entre la fiction et la réalité.

Conscients que la recherche sur la paratextualité théâtrale n'en est qu'à ses débuts dans plusieurs domaines et soucieux d'ouvrir un dialogue entre les dimensions textuelles et scéniques du phénomène, nous avons choisi de ne pas imposer de balises chronologiques ou terminologiques. Cette ouverture se traduit par une diversité non seulement en termes d'époque – du XVII^e au XX^e siècle – et de littérature nationale – l'Allemagne, la France et le Québec –, mais aussi sur le plan terminologique. Nous avons préservé le vocabulaire théorique employé par chacun des collaborateurs, avec les recoupements et les glissements de sens que cela implique, car à notre sens ces variations révèlent non seulement que ce domaine de recherche est en passe de se constituer, mais aussi le malaise ressenti par les critiques du théâtre à l'endroit d'une terminologie développée essentiellement à partir d'un support textuel. Résultat de plusieurs croisements critiques (la sociocritique, la génétique textuelle, la sémiotique, la performance), le portrait esquissé dans ce numéro nous fait pressentir l'importance de la paratextualité théâtrale, répertorier quelques-unes de ses formes et évaluer son impact scénique et dramaturgique.

Le texte de Michel Grimberg, qui ouvre le dossier, met en lumière le rôle des préfaces de Johann Christian Krüger dans le débat esthétique autour du théâtre allemand au XVIII^e siècle. Krüger, en rédigeant des préfaces à ses propres traductions allemandes de Marivaux, devient un médiateur privilégié entre le dramaturge français et le public allemand. Ses positions sur l'écriture comique, le jeu du comédien

4. En septembre 1999, le jeune metteur en scène a déclenché une polémique dans les médias montréalais en invectivant de manière assez crue l'embourgeoisement du théâtre, représenté tant par le système de la commandite que par l'esprit de « consommation » du public.

et l'improvisation s'inscrivent en faux contre celles de Gottsched qui s'était imposé depuis 1725 en postulant que l'œuvre d'art devait refléter la structure de l'ordre divin. Grimberg relève les stratégies préfaciales dont use Krüger pour réhabiliter Arlequin, exclu de la scène théâtrale sous prétexte d'inconvenance et d'in vraisemblance, et met ainsi en relief la fonction manifestaire de la préface.

De Marivaux nous passons à Beaumarchais qui, dans sa préface au *Mariage de Figaro*, tente de se constituer en véritable homme de théâtre, statut que lui refuse alors la critique. Maurice Arpin s'inspire de la grille des prismes de Viala, utilisée normalement pour le genre romanesque, pour proposer une analyse intratextuelle des marques du contexte de rédaction inscrites dans cette préface, telles que la place de Beaumarchais dans le champ littéraire, son expérience du discours polémique, son avant-gardisme et ses innovations lexicales. Ces marques révèlent combien le texte préfaciael est en concurrence avec le texte littéraire qu'il accompagne, à quel point le préfaciael, demeure d'abord et avant tout un auteur soucieux de ses effets.

Au XIX^e siècle, les progrès techniques de l'édition étendent la portée et la commercialisation du livre et accessoirement le développement du paratexte. Les auteurs interviennent désormais davantage dans les choix éditoriaux. Rachel Sauvé montre le rôle des préfaces, dédicaces et illustrations dans le projet qu'ont réalisé Virginie Ancelot et George Sand, deux femmes auteurs qui se situent à des pôles idéologiques opposés, mais qui entendaient toutes deux être reconnues comme dramaturges. Elles ont voulu confirmer leur statut auctorial en publiant leur théâtre complet, pour faire œuvre et entrer de plain-pied dans la sphère éminemment publique qu'est le théâtre.

Le texte préfaciael a toujours joué d'une ambiguïté qui le dote en retour de littérarité. Tantôt manifestaire, tantôt publicitaire, tantôt encore ludique, le discours préfaciael a suivi l'évolution des hiérarchies dans le champ institutionnel et celle des rapports entre texte et scène. Shawn Huffman propose une étude des fonctions à l'œuvre dans le discours préfaciael québécois contemporain, à partir d'un corpus constitué de préfaces aux pièces de Dubois, Chaurette et Bouchard. Confiées le plus souvent à des spécialistes du théâtre, elles visent l'intégration du dramaturge dans le champ et tentent d'orienter la lecture, pour reprendre l'expression de Genette. La fonction co-opérative donne lieu, cependant, à un détournement de la parole qui pousse les textes liminaires aux confins du discours préfaciael.

Qu'en est-il donc des dramaturges qui tentent d'abolir les frontières entre le texte et la scène ? Jane Koustas prend comme exemple le *Zulu Time* de Robert Lepage, et nous invite à revoir les idées reçues sur le paratexte. Le code aéronautique – séquence de mots internationaux désignant chacun un fuseau horaire – qui figure au programme et sur la scène de *Zulu Time*, en vient à représenter paradoxalement, en dépit de son apparente universalité, l'artifice et la non-communication, et à constituer le principe unificateur du sens et de la représentation.

De façon plus générale, et à partir d'un corpus de programmes du xx^e siècle, Gilbert David distingue le co-texte, l'avant-texte et plus marginalement le méta-texte du programme de théâtre, une typologie qui permet de couvrir ses très nombreux éléments, tous subordonnés en définitive à l'instance auctoriale, soit le producteur. En cela le programme de théâtre, par la diversité de sa composition et de son énonciation, est emblématique du paratexte théâtral dont le dossier aura démontré, croyons-nous, qu'il requiert une définition et une analyse qui lui soient propres et qui tiendront compte de la spécificité de l'espace théâtral. Il faut souhaiter que des travaux à venir éclaireront encore davantage les rapports entre les pratiques paratextuelles, le texte dramaturgique et l'activité théâtrale d'hier, d'aujourd'hui et de demain, d'ici et d'ailleurs.