

Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre

Gilbert David

Numéro 34, automne 2003

En marge de la scène : le paratexte

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041542ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041542ar>

[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 cet article

David, G. (2003). Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre. *L'Annuaire théâtral*, (34), 96-111.
<https://doi.org/10.7202/041542ar>

Résumé de l'article

Quelles sont les composantes du programme de théâtre, dans la perspective d'une théorie générale du paratexte théâtral? Après avoir repoussé les catégories de Genette concernant le paratexte littéraire, l'auteur de l'étude propose un autre modèle suivant lequel le programme est divisé en trois champs éditoriaux, sous la responsabilité d'une unique instance auctoriale (le producteur du spectacle) : le co-texte, l'avant-texte et le métatexte. Un tableau synoptique permet en outre de repérer une stratification de ce type particulier de paratexte, selon que les éléments (textuels et/ou visuels) portent sur le spectacle lui-même, sur le producteur (le personnel artistique, technique et administratif) ou sur la diffusion et la réception de la production. La prise en compte de la structure éditoriale du programme de théâtre constitue de la sorte un préalable méthodologique à toute analyse proprement discursive de son contenu.

Gilbert David
Université de Montréal

Éléments d'analyse du paratexte théâtral : le cas du programme de théâtre

Al-
aller au théâtre de nos jours s'accompagne invariablement d'un petit rituel qui, pour être devenu un automatisme, n'en est pas moins chargé de nombreuses implications : en se procurant le programme, qui lui est offert gratuitement ou non, le spectateur se trouve en effet à nouer, sans trop le savoir, une relation contractuelle avec le producteur d'un événement théâtral. Il s'agit en d'autres mots d'une *prise de contact* par laquelle un producteur assigne à un spectateur la responsabilité *ante festum* d'être le coproducteur du sens de la représentation scénique – ce qui ne va pas sans convoquer des règles, des conventions et des savoirs, qui permettraient, à première vue, de réguler l'échange projeté entre les créateurs et les spectateurs.

Un tel contrat peut certes s'avérer plus ou moins « programmatique » de la part du producteur, mais il suffit qu'il existe pour y déceler le cadre de référence que celui-ci a souhaité établir à l'intention du public – y compris son image de marque – et ses engagements à son égard. Au théâtre, contrairement à ce qui touche la production d'un livre ou d'un film, la relation contractuelle se manifeste en amont et en périphérie de l'objet symbolique concerné. Cela a plusieurs conséquences, peut-on penser, non seulement sur la réception immédiate d'une production spectaculaire, solidaire d'un horizon d'attente, mais également en différé, une

fois que le spectacle a quitté l'affiche, alors que le programme devient un document clé pour la reconstitution de ses conditions de production. Le programme de théâtre appartient ainsi à la nébuleuse du paratexte littéraire et théâtral, que la présente étude tente de mieux cerner.

Du point de vue de l'histoire du théâtre, sinon de l'analyse du spectacle, la prise en compte du paratexte théâtral est fondamentale, dans la mesure où les discours qui s'y manifestent sont chargés de multiples indices sur les postures socio-esthétiques d'un producteur donné – et ce, précisons-le, même lorsque les informations directes à ce sujet sont à peu près inexistantes. Si un paratexte peut être dit théâtral parce qu'il tire sa signification de sa relation à l'événement théâtral auquel il est subordonné¹, il ne fait pas de doute que l'ensemble auquel appartient le programme – avec l'affiche, le communiqué de presse, le prospectus publicitaire, les manuscrits de la mise en scène (Thomasseau, 2001) et autres – n'est pas matériellement incorporé à la représentation (ou, si l'on veut, au « texte spectaculaire »²), comme l'est, une préface au sein d'un ouvrage. La distinction, essentiellement spatiale, entre le péri-texte et l'épi-texte³, avancée par Genette pour l'étude du paratexte littéraire, pose problème ici : le programme de théâtre, à première vue, semble assimilable à un péri-texte, car il se trouve effectivement en périphérie de l'événement spectaculaire qui lui sert d'ancrage éditorial, à tout le moins pendant toute la période des représentations. Mais comment ne pas voir que le même programme relève aussi de l'épi-texte (public, en l'occurrence), parce qu'il a en effet été conçu et élaboré parallèlement aux préparatifs du spectacle, et qu'à terme, il est matériellement autonome par rapport à la représentation à laquelle il est associé ?

Devant ce risque réel de confusion terminologique, il apparaît préférable de renoncer aux catégorisations propres au paratexte littéraire (incluant les textes de théâtre) et plus fécond de chercher à cerner les particularités du paratexte théâtral,

1. Nous ne suivons pas Jean-Marie Thomasseau (1984 ; 1997) qui restreint le paratexte théâtral au texte didascalique dans une pièce (titre, liste des personnages, indications scéniques, et autres). Il nous semble plus pertinent de parler dans ce cas de paratexte dramaturgique.

2. À défaut d'une appellation moins métaphorique, c'est la formule que nous retiendrons pour désigner un spectacle théâtral qui réunit en un lieu et pour un temps donnés des joueurs et des spectateurs – quelles qu'en soient au demeurant la forme et la matière de son expression. Précisons que le « texte spectaculaire » est le résultat d'une écriture scénique, qui assure l'interaction sémantique et syntaxique d'un ensemble variable de codes.

3. Rappelons que Genette nomme *péri-texte* l'ensemble des éléments « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre et la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes » (1987 : 10), et *épi-texte* « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume » (1987 : 316).

c'est-à-dire l'ensemble des éléments qui *font signe* par rapport à une représentation théâtrale déterminée et qui ont pour origine le producteur et ses agents⁴. À cet égard, le programme, qui est un paratexte à la fois matériellement extérieur à son « texte spectaculaire » de référence et intrinsèquement lié à celui-ci par de multiples connexions discursives, gagne à être qualifié de *hors-texte*, en s'appuyant sur un emprunt restrictif à la proposition touchant la dimension extratextuelle de tout objet poétique ou artistique (Lotman, 1970). Vu sous cet angle, le programme s'inscrit en effet dans un ensemble de structures extratextuelles qui contribuent à la compréhension d'un objet théâtral, puisque sa teneur descriptive (bien que d'un poids variable) est sous la responsabilité explicite du producteur qui transmet au spectateur des informations sur les conditions de production d'un spectacle, voire sur les conditions d'énonciation de la représentation théâtrale⁵.

Comme nous le découvrirons plus loin en décortiquant le régime éditorial du programme, celui-ci excède largement, dans la grande majorité des cas, le simple rôle de marqueur spatio-temporel d'un événement théâtral. Ainsi, par le biais du programme, fût-il rudimentaire, le producteur est d'abord conduit à proclamer la pleine légitimité⁶ et le caractère mémorable d'un spectacle – par le fait, peut-être, qu'il est le premier à savoir celui-ci condamné à disparaître⁷. Par ailleurs, comment ne pas voir qu'au-delà de son usage immédiat, en apparence étroitement ciblé, le programme se présente finalement comme un message à interpréter par rapport à l'espace public contemporain ? Il faudra s'en souvenir au moment d'effectuer l'analyse du discours du programme, d'autant plus que nous nous trouvons devant un paratexte qui change de statut dès la fin de la série des représentations pour laquelle il a été réalisé. De là la nécessité de se doter des instruments appropriés pour décrypter la forme et la substance d'un tel document, dont on commence à pressentir la complexité. Afin de nous prémunir contre la tentation de brûler les étapes,

4. Dans la perspective d'une conception élargie du paratexte théâtral, il ne serait pas sans intérêt de s'interroger plus avant sur le statut des photographies prises durant les répétitions, des esquisses de costumes ou encore des entrevues journalistiques données par des gens de théâtre à l'occasion d'une production.

5. Il est possible de faire la distinction entre une source endogène et une source exogène du hors-texte, en plaçant les entrevues et les interviews de créateurs par des tiers (journalistes ou autres) à l'intersection de ces deux ensembles. De plus, le caractère antérieur, synchrone ou postérieur à l'événement spectaculaire devrait servir à départager certains éléments, par exemple l'autobiographie d'un comédien dans laquelle ce dernier commenterait son jeu dans un spectacle.

6. Nous pensons ici à la mention du copyright dans les publications, par laquelle sont précisés le(s) détenteur(s) des droits sur l'œuvre, l'année (et, parfois, le trimestre) de leur obtention. Le droit de produire et de diffuser un spectacle est assujéti à de nombreuses juridictions (lettres patentes de la compagnie productrice, droits d'auteur, conventions de travail, règlements de sécurité, permis d'opération, et autres), dont le programme se fait l'écho de manière plus ou moins explicite.

il faut prendre le temps de bien cerner les composantes du programme du point de vue de sa structure interne. Pour mener à bien cette entreprise, il importe peu de savoir si, de fait, le spectateur « réel » a consulté la brochure ou le feuillet qu'il a eu en mains *avant* d'entrer dans la salle ou s'il en a pris connaissance *après*, voire jamais. Il doit être clair que notre approche laisse en suspens la question des usages concrets, que font les spectateurs d'un programme – ce qui relève d'une sociologie des pratiques culturelles, appelant d'autres procédures de collectes et d'analyse de données, par exemple l'enquête –, et qu'elle cherche plutôt à mettre au jour les éléments constitutifs du programme de théâtre, c'est-à-dire ses rapports à l'objet spectaculaire et ses stratégies éditoriales à l'endroit du public. En somme, nous nous proposons d'élaborer un modèle qui permette de comprendre le(s) rôle(s) que joue le programme de théâtre dans le fonctionnement même de l'activité théâtrale.

Un *patchwork* et son instance auctoriale

La fragmentation du programme de théâtre en unités formalisées – à grand renfort, faut-il le préciser, de sous-titres et de compartimentations graphiques –, ainsi que la pluralité apparente de ses énoncés ne peuvent manquer de frapper quiconque a déjà parcouru ce genre d'imprimé. Qui parle, en effet, dans un tel paratexte théâtral ? À quelles fins ? Selon quelles contraintes ?

Véritable *patchwork*, composé de multiples « morceaux » (dont certains sont signés), le programme de théâtre est-il privé pour autant d'une instance auctoriale ? La réponse à cette question est cruciale, car il y a tout lieu de penser qu'elle va déterminer de façon décisive l'analyse du discours pour ce type de paratexte. Or le fait que le programme mette à contribution plus d'un locuteur ne devrait pas faire oublier que l'énonciation y est assujettie, de part en part, à une seule instance auctoriale qui n'est autre que le producteur du spectacle, y compris lorsque ce dernier en délègue la réalisation à un responsable particulier. Puisque « l'individu qui produit l'énoncé n'est pas nécessairement l'instance qui *en prend la responsabilité* » (Chareau et Maingueneau, 2002 : 229), l'auteur du programme est obligatoirement le producteur du spectacle et, par conséquent, tous ceux qui contribuent à sa rédaction et à sa conception (graphique, en particulier) sont, d'une certaine manière, en liberté surveillée ou, si l'on préfère, en service commandé.

7. Ce statut nous avait conduit à qualifier le programme de « petit monument à l'éphémère » (David et Schryburt, 2002).

Si le discours du programme est forcément orienté par son *auteur*, ne serait-ce qu'à travers la sélection des collaborateurs faite par le producteur (ou son délégué), le message complexe du programme se donne à lire, en réalité, de façon à ne pas rendre sa source auctoriale facilement détectable, en raison du brouillage qu'introduit la présence de plusieurs locuteurs parallèles. En ce sens, le producteur pourrait être dit crypto-auctorial. Néanmoins, il y a tout lieu de penser que la discrétion auctoriale du producteur – soucieux de valoriser la production dont il est responsable sans trop indisposer le spectateur⁸ – ne va pas jusqu'à abandonner son droit de regard sur les orientations éditoriales du programme. Par conséquent, avant tout examen des énoncés que le programme accueille, il est primordial d'identifier le régime éditorial choisi par tel ou tel producteur, car ce choix ne peut qu'être révélateur de sa stratégie à l'égard du public. Cette stratégie est en grande partie déterminée – est-il besoin de le préciser ? – par l'état du champ discursif propre à la pratique théâtrale contemporaine, au sein duquel chacun des producteurs défend des valeurs (artistiques, sociales, culturelles, politiques et autres). Il s'ensuit que le positionnement du producteur ne se manifeste pas uniquement et, ajoutons-nous, prioritairement dans ce qu'il est convenu d'appeler le « Mot de la direction artistique (ou générale) » d'une compagnie théâtrale, d'autant que plusieurs producteurs n'y ont pas recours⁹. Il peut être tentant, le cas échéant, d'accorder une grande importance à de telles déclarations (d'intention ?) – cela serait valable également pour le « Mot de l'auteur » ou le « Mot du metteur en scène » –, mais il nous semble néanmoins contestable d'isoler un « morceau » du programme de sa totalité éditoriale, dans la mesure justement où c'est toujours le producteur qui est *in fine* responsable de l'énonciation du programme en tant que tel. Que le statut auctorial du producteur admette une part d'ambiguïté (Jubenville, 1991 : 203) ne doit pas conduire à occulter l'existence d'une stratégie qui gouverne l'économie interne du programme : la part dévolue aux collaborateurs externes à la compagnie, les types de textes et les listes qu'on y trouve, la place de l'iconographie, etc.

À ce stade-ci de notre démarche, il n'est pas inutile d'insister sur l'hétérogénéité du programme dans la forme et la substance de son expression, en faisant état des principaux champs éditoriaux susceptibles d'y être concrétisés. Afin d'en faciliter la

8. Nous nous inspirons ici de Genette (1987 : 184) qui s'intéresse à la tâche délicate du *préfacer* d'un ouvrage.

9. Sans contredit, l'analyse de ce type de textes est éclairante, notamment en ce qui touche la rhétorique de l'amplification. Voir l'article de Sylvain Schryburt (2002 : 88-94).

10. Nous avons déjà proposé un premier modèle, tout à fait sommaire, des composantes du programme de théâtre (David et Schryburt, 2002 : 22-27), et notre présente proposition, comme nous le verrons, cherche à aller plus loin en distinguant, entre autres, des strates et des champs éditoriaux dans l'organisation interne du programme.

description, nous proposons en annexe un *tableau synoptique* qui classe, sous réserve d'un inventaire encore plus détaillé, les composantes virtuelles du programme selon diverses fonctions communicationnelles. Cette grille n'a d'autre ambition que de faciliter le repérage des éléments constitutifs de ce type de paratexte théâtral, étant entendu que ce repérage est préalable à l'analyse proprement discursive du programme¹⁰. Il va sans dire que nous repoussons, par avance, toute utilisation de cette grille à des fins normatives : il ne s'agit surtout pas ici de définir ce que devrait être un « bon programme ». La présence ou l'absence d'un élément et, *a fortiori*, d'un champ éditorial se situe sur le plan strict de l'expression, et ce n'est que dans un deuxième temps que la question de l'articulation entre le plan de l'expression et le plan du contenu devra, bien entendu, se poser.

Co-texte et avant-texte : les deux champs éditoriaux du programme standard

Précisons d'emblée que nous avons élaboré notre grille à partir d'un échantillonnage qui comprend plusieurs dizaines de programmes réalisés de 1930 à nos jours¹¹. Nous distinguons, d'une part, trois champs éditoriaux – nommément le co-texte, l'avant-texte et le métatexte –, qui n'excluent pas la possibilité de chevauchements pour certains de leurs éléments, et, d'autre part, trois strates qui départagent ce qui relève de la production proprement dite, du producteur et de la diffusion/réception. Le tableau que l'on obtient permet d'identifier et de regrouper les éléments qui se retrouvent dans un programme donné à partir de six critères qui forment autant de cases.

Premier en importance par son caractère signalétique qui désigne, du point de vue du sujet interprétant, le contrat de communication (ou le genre de discours) auquel on a affaire, le co-texte est d'abord et avant tout énumératif et, dans une

11. Il s'agit d'un échantillonnage qui isole une partie des programmes montréalais collectionnés dans le cadre d'un projet de recherche subventionné (CRSH, 1999-2001) couvrant tout le xx^e siècle, et ayant fait l'objet de descriptions détaillées dans un recueil disponible à la théâtrothèque du CRILCQ du site Université de Montréal (voir Schryburt, 2001).

12. Il peut arriver que le programme taise le nom des acteurs, mais cette pratique de l'anonymat ne fait qu'attirer l'attention, pour ainsi dire en creux, sur un positionnement socio-esthétique particulier.

13. Le caractère événementiel d'une production théâtrale se double, par le biais du programme, d'une assignation qui engage la responsabilité du producteur et qui situe le public face à ses interlocuteurs directs ou en coulisse : c'est bel et bien X qui a la responsabilité de tel rôle et Y qui signe la mise en scène, et autres.

moindre mesure, descriptif, au sens le plus neutre possible du terme. En d'autres termes, le co-texte comprend l'ensemble des informations strictement factuelles qui permettent l'identification de l'objet spectaculaire en cause et qui précisent la responsabilité et l'identité de tous les intervenants qui y sont impliqués¹², de même que les coordonnées du producteur et les renseignements pratiques (prix des places, règlements à observer et autres). Dès lors, le co-texte est totalement solidaire de l'événement théâtral¹³ qui, sans lui, serait on ne peut plus lacunaire sur le plan informationnel – titre du spectacle, auteur(s), producteur(s), lieu(x), date(s), etc. – et même indéchiffrable en l'absence d'un certain nombre de listes – notamment la distribution, la liste des concepteurs, celle du personnel de direction, etc. –, sans lesquelles le spectateur serait privé de points de repère essentiels face à l'énonciation scénique. Le co-texte, on le conçoit aisément, serait le seul champ éditorial du programme qui ne saurait être supprimé sans compromettre aussitôt l'identité générique de ce type de paratexte : il est la condition nécessaire et suffisante pour qu'un programme puisse être reconnu en tant que tel. Cela dit, la question de savoir s'il y a des éléments de ce co-texte qui n'auraient pas un caractère obligatoire peut être mise de côté pour le moment. Toutefois, nous avons cru bon de mettre en caractères gras, à titre indicatif, les éléments dans notre tableau qui nous paraissent constituer le noyau dur du co-texte – du moins en ce qui concerne notre corpus.

Reste maintenant à préciser la place du mode descriptif au sein de ce premier champ éditorial. La première difficulté qui ne manque pas de surgir tient à la quasi-impossibilité d'avoir affaire à une description absolument neutre. Le résumé d'une pièce et la description des actions d'un spectacle, par exemple, peut certes « coller » à sa trame narrative pour ne pas dire son intrigue¹⁴, mais il y entre presque toujours une part d'analyse, révélatrice d'un point de vue. Il y a donc résumé et résumé. Prenons le cas suivant :

Lisette Martin, orpheline élevée par sa vieille bonne, Nanie, et par son cousin le Docteur Jacques Martin, doit épouser un jeune noble Français, le Comte Didier de Geoffroy. Avant d'aller vivre en France avec son mari, elle est fêtée par ses amis montréalais. C'est au cours des derniers instants des fiançailles, que nous

14. Dans le cas des oeuvres « sans intrigue », qui sont naturellement rebelles au résumé, le programme peut leur substituer un commentaire ou ne rien mettre du tout (par exemple le programme d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Théâtre Populaire du Québec, printemps 1983, [s.p.], dans lequel on a eu recours au commentaire).

15. Le fait de révéler à l'avance le contenu de l'intrigue est peut-être une manière indirecte d'avertir le spectateur que là n'est pas l'essentiel...

apprenons la tendresse affectueuse de Jacques pour sa cousine et son désespoir de voir partir Lisette. (Programme pour *Le jeune dieu*, [théâtre Impérial], octobre 1936, p. 10.)

C'est une pratique très courante chez les producteurs que de fournir aux spectateurs ce type de condensé qui peut alors être considéré de plein droit, par sa réduction même, comme un élément du co-texte¹⁵. Mais, pour compliquer les choses, il arrive fréquemment que le programme combine en fait résumé et commentaire, comme dans l'extrait suivant, placé en tête de la rubrique intitulée « L'œuvre » :

Le fameux Cyrano de Bergerac, pur diamant enclos dans une gangue, âme de beauté dans un corps de laideur, poète et soldat, aime une belle et noble fille, sa cousine, Madeleine Robin, précieuse, exquise que ses admirateurs baptisèrent du nom de Roxane. Mais comment avouer son amour avec un nez grotesque, long, mou, flexible ! [...] (Programme pour *Cyrano de Bergerac*, Compagnie France-Film, [théâtre Saint-Denis], octobre 1942, p. 8.)

Et que faire des textes portant sur « l'historique de la compagnie » ou des « notices biographiques » de l'auteur, des acteurs ou des concepteurs qui émaillent les pages de tant de programmes ? Sont-elles « purement » factuelles ? Dans quel champ éditorial, par ailleurs, peut-on classer les illustrations, notamment les photographies du spectacle, sans oublier la page couverture du programme ?

Pour y voir plus clair, il nous faut prendre dès maintenant en considération le second champ éditorial du programme, que nous avons appelé l'avant-texte. Celui-ci concerne l'ensemble des éléments (textuels et visuels) qui participent des *intentions pédagogiques et didactiques* du producteur et de ses agents (auteur, metteur en scène, acteurs, concepteurs et autres) et qui cherchent par là, dans des proportions variables, à piquer la curiosité du spectateur, à le sensibiliser, l'instruire et le motiver. L'avant-texte, en ce sens, pourrait être rapproché de la préface dans le domaine littéraire, à condition de ne pas oublier que cette instance préfacielle du programme de théâtre est souvent partagée entre plusieurs voix et que, ce faisant, elle est potentiellement porteuse d'une tension entre le texte et la scène – la plupart du temps au détriment de celle-ci. Il faut souligner, à cet égard, que le programme de théâtre n'est pas un paratexte, qui peut vraiment commenter la production spectaculaire à laquelle le spectateur sera, quant à lui, directement exposé, et qu'une part centrale de son contenu éditorial prendra appui sur la fiction dramatique (soit, dans la plupart des cas, le texte de théâtre) du spectacle de référence. Cela ne signifie pas que l'attention dévolue aux divers aspects de la représentation soit nulle : le « Mot du metteur en scène », un entretien avec ce dernier ou avec des interprètes

sont de l'ordre du témoignage, avec tout ce que cela comporte de notations suggestives, d'anecdotes ou d'observations pointues qui font état de la « corporéité » du spectacle (Guy, 1988 : 121), pour ainsi dire de l'intérieur. Il en est de même pour les illustrations qui montrent des esquisses (de costumes, du décor) et des photos de répétition¹⁶ : elles prédisposent le spectateur à la réception du spectacle et visent à mettre le public dans le coup en lui entrouvrant la porte de l'atelier de production. Par le biais de ces cas de figure, on constate que l'avant-texte est réservé aux artistes et artisans du spectacle. Le producteur lui-même n'en est pas forcément exclu, mais, le « Mot de la direction artistique et/ou générale » mis à part, les photos d'anciennes productions de la compagnie ou d'événements mondains, qui touchent la vie de l'organisme, sont des éléments moins susceptibles de figurer au menu d'un programme, comme du reste ce qui concerne les statistiques de fréquentation, les témoignages de spectateurs, etc.

Parmi les éléments qui appartiennent à l'avant-texte du programme, il faut certainement réserver une place centrale à la page couverture. Il s'agit, à n'en pas douter, d'une « vitrine » où s'expose l'image de marque que le producteur cherche à imposer ou à renforcer, mais, le plus souvent, elle relève aussi d'une tentative de séduction auprès du public. Nous entrons maintenant dans le vaste domaine de l'autopromotion et du jeu narcissique plus ou moins subtil, qui ne manquent d'ailleurs pas de colorer l'ensemble des éléments de l'avant-texte. Le discours du programme a une vocation euphorisante : il loue les mérites de l'équipe, il souligne l'enthousiasme des créateurs, il célèbre leur talent ou leur notoriété, il veut convaincre de la qualité sinon de la pertinence de la production concernée. Ainsi, la couverture du programme sert-elle presque toujours d'emblème au credo du producteur, ce qui la dote d'une forte charge symbolique, au seuil d'un avant-texte qui pourra éventuellement en offrir une démonstration plus argumentée. Quoi qu'il en soit de l'ampleur éditoriale de l'avant-texte, il n'en demeure pas moins que la page frontispice du programme est le seul élément de ce deuxième champ qui soit obligatoirement présent, rejoignant ainsi les éléments nécessaires et suffisants du champ du co-texte. C'est pourquoi la page couverture du programme est le seul élément de l'avant-texte que nous ayons mis en caractères gras dans notre tableau.

16. Notons ici que c'est en nous servant de ce critère d'antériorité d'un élément paratextuel par rapport à la représentation elle-même que nous avons placé les photos de la production dans le champ du co-texte, parce que ces dernières (pas si fréquentes, tout compte fait) *illustrent* un moment « réel » du spectacle, alors que les photos de répétition *témoignent* des préparatifs du spectacle. Il s'agit d'une question de degré (ou de nuance) sans doute. Une analyse plus fouillée devrait, de toute façon, se pencher sur le cadrage de ces photographies ainsi que sur les notices qui les accompagnent.

Résumons-nous. Le programme se compose obligatoirement d'une page frontispice (appartenant au champ de l'avant-texte) et d'éléments informatifs qui, tout en étant susceptibles de varier sur le plan quantitatif, forment ce que nous avons appelé le co-texte. Qu'il soit minimaliste ou ostentatoire, raffiné ou criard, sobre ou foisonnant, le programme est toujours gouverné par une instance auctoriale qui combine des éléments factuels et promotionnels, selon une stratégie éditoriale qui vise un double objectif : mettre le spectateur en condition de recevoir une production théâtrale et positionner favorablement le producteur concerné dans le champ théâtral contemporain. Ce sont là les attributions du programme standard.

Le champ métatextuel du programme : au-delà du programme standard ?

On a vu que le programme de théâtre peut, sans aucunement mettre en péril son statut générique, se garder de toute autre prétention que d'informer correctement le spectateur sur les données objectives du spectacle à l'affiche – sans négliger l'importance du rôle spécifique de la page frontispice qui porte forcément une dimension commémorative et, plus souvent qu'autrement, autovalorisante pour le producteur.

L'expérience démontre, toutefois, que le programme peut accueillir des éléments qui dépassent de beaucoup le souci d'informer et de promouvoir un objet spectaculaire auprès d'un public donné. Lorsque le spectateur y est exposé à des analyses fouillées du texte joué ou de son auteur, à des études, plus ou moins savantes, sur le jeu, sur la mise en scène ou sur la scénographie, il va de soi que le rapport à la représentation, que de telles propositions ont pour but d'induire, n'est pas du même ordre que ce que nous avons regroupé dans les champs du co-texte et de l'avant-texte.

C'est pour tenir compte de cette possibilité que notre tableau incorpore un troisième champ, désigné comme le métatexte. Précisons tout de suite que ce champ n'a rien d'une contrainte pour le genre de discours propre au programme : la grande majorité des producteurs n'y a pas recours. Il se trouve, cependant, que certains programmes accentuent la dimension exégétique de leur discours. Le commentaire s'y fait alors plus analytique que simplement descriptif : ce sont, pour l'essentiel, des textes qui ont comme propos de mettre en contexte la production (sur les plans historique, littéraire, esthétique, sociopolitique et autres) et de poser des jalons précis pour en saisir l'enjeu. Il va de soi qu'un tel choix éditorial ne va pas sans infléchir la portée intellectuelle du programme, au risque d'en rendre la lecture

ardue, voire contre-productive pour un public non initié. On ne peut manquer, non plus, de remarquer que la grande majorité des éléments à la portée exégétique est assumée par des collaborateurs externes à l'équipe directement impliquée dans la production du spectacle, comme si le producteur voulait s'assurer d'une légitimation d'appoint, alors que chacun sait que, dans l'institution théâtrale, c'est la prérogative de la réception critique.

Nous ne voulons pas nous attarder davantage sur ce champ éditorial du programme qui a, somme toute, un caractère marginal. Il n'empêche que, d'une part, un certain nombre d'éléments de l'avant-texte (par exemple, le « Mot du metteur en scène ») peuvent volontiers être teintés d'une visée métatextuelle et que, d'autre part, des éléments d'iconographie (photos de productions antérieures, locales ou étrangères, à la production à l'affiche) ou des citations empruntées à des critiques de renom peuvent, à point nommé, servir de caution à la démarche du producteur.

Le programme publié sous l'égide d'un producteur, s'il met l'accent sur le champ métatextuel, ne constitue plus tout à fait un programme. Tout écart par rapport au standard que nous avons établi pour le programme pourrait d'ailleurs servir à situer, dans la pratique éditoriale d'un producteur, l'importance relative de la brochure strictement promotionnelle, de l'affiche, du communiqué de presse et des publications qui se rapprochent de la revue ou du journal destiné aux abonnés.

Conclusion

Qu'est-ce qu'un programme de théâtre et à quel type de paratexte correspond-il ? Pour répondre à cette question à deux volets, il nous a paru nécessaire de procéder d'abord à l'élaboration d'une grille qui permette d'en classer les composantes, selon un certain nombre de paramètres touchant leur objet et leur fonction. Par cette démarche essentiellement descriptive, nous avons voulu démontrer qu'en tant que type de discours, le programme est unitaire, en dépit de son caractère hybride, et que le discours qui regroupe toutes ses unités, apparemment hétérogènes par leur forme ou par leur substance, relève d'une unique instance auctoriale : le producteur du spectacle.

Notre étude a également permis de constater qu'en tant que paratexte, le programme a des caractéristiques qui tantôt le rapprochent, tantôt l'éloignent du paratexte littéraire. L'étude de la problématique du paratexte théâtral, dont le programme

n'est qu'un élément parmi tant d'autres, n'est encore qu'à ses premiers balbutiements, et il faut souhaiter que d'autres travaux viennent en éclairer les différentes facettes, afin de permettre aux historiens du théâtre (et à d'autres), ainsi munis d'un outillage conceptuel adéquat, de tirer le meilleur parti possible d'une documentation d'une richesse incomparable.

En ce qui concerne plus spécifiquement le programme, il y aurait lieu de pousser plus loin l'étude de ce que nous avons identifié plus haut, sans en préciser davantage les termes, comme le régime éditorial. Il est pensable qu'un régime éditorial constitue, au cours d'une période donnée, une espèce de norme, laquelle ne serait évidemment pas sans rapport avec la demande sociale de théâtre ni avec l'état contemporain du champ de production théâtrale. Si cette hypothèse se confirmait, elle aurait pour conséquence d'offrir un nouvel outil pour concevoir la périodisation de l'activité théâtrale.

Quelles sont les composantes du programme de théâtre, dans la perspective d'une théorie générale du paratexte théâtral ? Après avoir repoussé les catégories de Genette concernant le paratexte littéraire, l'auteur de l'étude propose un autre modèle suivant lequel le programme est divisé en trois champs éditoriaux, sous la responsabilité d'une unique instance auctoriale (le producteur du spectacle) : le co-texte, l'avant-texte et le métatexte. Un tableau synoptique permet en outre de repérer une stratification de ce type particulier de paratexte, selon que les éléments (textuels et/ou visuels) portent sur le spectacle lui-même, sur le producteur (le personnel artistique, technique et administratif) ou sur la diffusion et la réception de la production. La prise en compte de la structure éditoriale du programme de théâtre constitue de la sorte un préalable méthodologique à toute analyse proprement discursive de son contenu.

What comprises a theatre program, especially in the light of a general theory of paratextuality in theatre ? The author of the present study distances himself with respect to Genette's categories, and proposes another model whereby the program is divided into three editorial fields all of which are under the responsibility of a single authorial instance (the producer's). These three fields include the co-text, the pre-text and the meta-text. Moreover, a synopsis allows the identification of a layering within this type of paratext, set down according to the ways in which the visual and textual elements indicate the performance itself, the producer (including artists, technical and administrative staff) or the advertisement and reception of the production. The consideration of the editorial structure of the theatre program constitutes a methodological first step in the discursive analysis of its content.

*Gilbert David enseigne la dramaturgie, l'histoire et la théorie du théâtre au Département d'études françaises de l'Université de Montréal. Il est membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCO). Critique et essayiste, il a écrit de nombreux articles sur le théâtre dans plusieurs ouvrages de référence et dans divers périodiques québécois et étrangers. Parmi ses publications récentes, mentionnons (en collaboration avec Sylvain Schryburt) *Théâtres au programme, Panorama des programmes de théâtre de langue française à Montréal au xx^e siècle (Bibliothèque nationale du Québec et CÉTUQ, 2002)*, ainsi que la réédition revue et augmentée de l'ouvrage collectif dont il est le co-responsable : *Le Monde de Michel Tremblay, tome 1 : le théâtre* (Éditions Lansman, 2003).*

Bibliographie

- CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAINGUENEAU (dir.) (2002), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- DAVID, Gilbert et Sylvain SCHRYBURT (2002), *Théâtres au programme*, catalogue de l'exposition, Montréal, Centre d'études québécoises et Bibliothèque nationale du Québec.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil. (Coll. « Poétique ».)
- GUY, Jean-Michel (1988), *La rhétorique publicitaire du théâtre*, Paris, La Documentation française.
- HABERMAS, Jürgen (1993), *L'espace public*, traduit de l'allemand par Marc B. de Launay, Paris, Éditions Payot. (Coll. « Critique de la politique ».)
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard. (Coll. « Bibliothèque des idées ».)
- JUBINVILLE, Yves (1991), « Mots de passe. Éléments pour une étude du programme », *Veilleurs de nuit 3, Bilan de la saison théâtrale 1990-1991*, Montréal, Les Herbes rouges, p. 198-203.
- LEMIEUX, Lise (1998), *Programmes de théâtre conservés à la division des collections spéciales*, Dépouillement des pièces de théâtre, dirigé par Pierre Lépine, Québec, Bibliothèque nationale du Québec.
- LOTMAN, Iouri (1970), « Le "hors-texte". Les liaisons extratextuelles de l'œuvre poétique », *Change*, n° 6, p. 68-70.
- MAINGUENEAU, Dominique (1984), *Genèses du discours*, Liège, Mardaga.
- MAINGUENEAU, Dominique (1997), *L'analyse du discours*, Paris, Hachette.
- SCHRYBURT, Sylvain (2001), *Base de données sur les programmes de langue française à Montréal (1900-2000)*, Montréal, Théâtrothèque du CÉTUQ, Université de Montréal.
- SCHRYBURT, Sylvain (2002), « Des mots qui parlent. Les programmes du TNM et de la Compagnie Jean-Duceppe », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 105, p. 88-94.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984), « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques*, n° 41 (mars), Metz, p. 99-121.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (2001), « Les manuscrits de la mise en scène », *L'Annuaire théâtral*, n° 29, Ottawa, CRCCF-SQET, p. 101-122.

LE PROGRAMME DE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

TABLEAU SYNOPTIQUE D'UN PARATEXTE THÉÂTRAL

HORS-TEXTE ENDOGÈNE

	CO-TEXTE informationnel/descriptif	AVANT-TEXTE commémoratif/promotionnel	MÉTATEXTE exégétique
PRODUCTION	<ul style="list-style-type: none"> • Titre du spectacle [genre] • Auteur [traducteur] • Distribution • Concepteurs • Techniciens et autres artisans • Résumé de l'œuvre • Notices biographiques [auteur, metteur en scène, interprètes, scénographe, etc.] 	<ul style="list-style-type: none"> • Mot de l'auteur [et/ou du traducteur] • Mot du metteur en scène • Entrevue(s) avec le metteur en scène, les interprètes et/ou les concepteurs 	<ul style="list-style-type: none"> • Commentaires analytiques sur le texte et/ou l'orientation esthétique de la production • Études savantes auxquelles il est fait référence [bibliographie, citations, etc.]
	<ul style="list-style-type: none"> • Photos des créateurs, des concepteurs et des interprètes • Photo(s) du spectacle à l'affiche 	<ul style="list-style-type: none"> • Page couverture [image/photo emblématique du spectacle] • Photos des répétitions • Maquettes et croquis des décors et des costumes 	<ul style="list-style-type: none"> • Citations iconographiques commentées de productions antérieures de la pièce à l'affiche

PRODUCTEUR	<ul style="list-style-type: none"> • Nom de la compagnie • Personnel de la direction [et de l'équipe permanente] • Personnel des relations publiques et responsables du programme [prix du programme] • Personnel auxiliaire • Historique de la compagnie • Membres du conseil d'administration • Nouvelles et éphémérides • Organismes subventionnaires et commanditaires 	<ul style="list-style-type: none"> • Mot de la direction [générale et/ou artistique] 	<ul style="list-style-type: none"> • Prises de position internes ou externes sur la compagnie et/ou la situation du théâtre national
	<ul style="list-style-type: none"> • Logotype de la compagnie • Logotype(s) des organismes subventionnaires et des commanditaires • Encarts publicitaires [auto-promotionnels ou de commandites] 	<ul style="list-style-type: none"> • Photos d'anciennes productions de la compagnie • Photos d'événements mondains 	<ul style="list-style-type: none"> • Photos de production d'autres compagnies nationales et/ou étrangères
DIFFUSION/RÉCEPTION	<ul style="list-style-type: none"> • Lieu des représentations • Adresse civique • Date(s) [mois, année] et horaire • Prix des places • Avis divers au public [annonce des prochains spectacles à l'affiche] <hr/> <ul style="list-style-type: none"> • Plan de la salle • Formulaire d'abonnement 	<ul style="list-style-type: none"> • Statistiques de fréquentation • Résultats de sondages auprès du public • Témoignages de spectateurs • [Calendrier des représentations en tournée] 	<ul style="list-style-type: none"> • [Extraits de la critique locale et/ou étrangère]