

MARIE-PIERRE PROULX

LA POÉSIE DE PATRICE DESBIENS À L'ÉPREUVE DE LA SCÈNE :
adaptation textuelle et scénique de *L'Homme invisible/The Invisible Man*.

Mémoire présenté à
La Faculté des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
pour l'obtention
du grade de maîtrise ès arts (M.A.)

Département de théâtre
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

Directeur – Professeur Joël Beddows, B.A., D.E.A., Ph.D.

Dépôt pour soutenance : le vendredi 30 septembre 2011
Dépôt à la FÉSUO : le vendredi 6 janvier 2012

© Marie-Pierre Proulx, Ottawa, Canada, 2012

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement...

... mon directeur de recherche, Monsieur Joël Beddows, pour sa grande générosité, ses précieux conseils, sa rigueur et son écoute. Je crois effectivement que nous « avons vaincu »...

... l'ensemble du corps professoral du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa pour le support ponctuel que j'ai reçu.

... les évaluateuses de ce mémoire, Madame Angela Konrad et Madame Louise Frappier. Leurs commentaires précis et minutieux ont été très éclairants et m'ont permis de pousser ma réflexion un pas plus loin.

... Esther Beauchemin et l'équipe du Théâtre de la Vieille 17, qui m'ont facilité la tâche en mettant à ma disposition le matériel nécessaire à ma recherche.

... mes collègues d'études, Antoine, Andrea, Gabrielle et Fanny. Nos nombreux moments d'échange, de discussion, (et de folie !) m'ont été d'un précieux soutien, autant académique que moral.

... tous mes proches et amis, qui m'ont soutenue et encouragée tout au long de la réalisation de ce mémoire.

... mes très chers parents pour le soutien sans faille et la confiance inconditionnels qu'ils m'ont toujours témoignés. Je vous dédie ce mémoire, auquel vos encouragements ont contribué grandement !

Enfin, merci à toi, Antoine... pour les nombreuses discussions, pour les précieux conseils, pour les lectures (et relectures) toujours attentives et sensibles. Ta patience, ainsi que tes mots et gestes d'encouragement constants m'ont été d'un grand appui.

Résumé

Depuis l'émergence d'une culture franco-ontarienne dans les années 1970, la poésie a été produite aux côtés du théâtre sur les scènes de la province. Si elle demeure une activité périphérique à la production théâtrale pendant plusieurs décennies, à l'aube des années 2000, elle s'allie réellement à la mise en scène dans le cadre de certaines productions phares. De fait, entre 1998 et 2004, trois metteurs en scène provenant des trois pôles traditionnels de production de l'Ontario français choisissent de porter à la scène les textes du poète Patrice Desbiens. Alors que la poésie est une forme littéraire qui se définit principalement par l'indissociabilité entre forme et contenu, ce mémoire propose une analyse des stratégies textuelles et scéniques privilégiées dans la plus récente des trois productions sus mentionnées : *L'homme invisible/The Invisible Man*, spectacle produit par le Théâtre de la Vieille 17 à Ottawa en 2004. À l'aide d'outils théoriques tirés des champs de l'adaptation et de la dramaturgie contemporaine, les spécificités propres au récit original et les opérations transformatives qui se sont opérées sont relevées. Les modalités organisatrices de la mise en scène sont ensuite étudiées.

Les créateurs réalisent une « adaptation-non-adaptation » (Plana, 2004) dans laquelle, tout en conservant le caractère non-dramatique du texte, ils privilégient l'apparition d'un « métadialogue » (Sermon, 2005) qui s'appuie sur le caractère dualiste et bilingue du récit original. La mise en scène s'articule quant à elle dans la mise en tension de deux modes de figuration tributaires du récit poétique adapté : la métaphore et la métonymie, en faisant un détour par le mimétisme.

Abstract

Since the dawn of franco-ontarian culture in the early 1970's, poetry was produced on stage alongside theatre. If poetry remained a marginal activity within the theatre milieu for several decades, these two art forms truly merged at the turn of the 21st century within the framework of several important productions. In fact, between 1998 and 2004, three directors from the three main centers of production in French-speaking Ontario chose to adapt the poet Patrice Desbiens' poems to the stage. Poetry, in part defined by the symbiotic bond between form and content, is by its very nature difficult to adapt. This thesis seeks to analyze the textual and scenic strategies adopted in order to produce the most recent of these three productions: *L'Homme invisible/The Invisible Man*, a show produced by Ottawa's Théâtre de la Vieille 17 in 2004.

Using theoretical tools first articulated for the fields of adaptation and contemporary drama, the original narrative and the textual adaptation are examined, and the characteristics of staging are studied: it appears that the creators developed what Muriel Plana calls an "adaptation-non-adaptation" (Plana, 2004), in which a "metadialogue" (Sermon, 2005) that builds upon the dual and bilingual nature of the original text, is created. The mise en scène results from the tension created through the confrontation of two modes of representation inherent to the poetic narrative being adapted: metaphor and metonymy, but not without skirting certain mimetic modes of presentation.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	i
Résumé	ii
Abstract	iii
Table des matières	iv

Introduction

1. La Poésie de Desbiens en scène : du récital au spectacle de théâtre	1
2. Aux racines du phénomène : la poésie en scène en Ontario français	3
3. Du <i>Cascadeur</i> à <i>L'Homme invisible</i> : la poésie se fait théâtre	7
4. Problématique et hypothèse	9

Chapitre premier :

Cadre théorique et méthodologie

1. Vers une théorie de l'adaptation : de la dramatisation à la « non-adaptation »	11
1.1 « L'adaptation-dramatisation »	12
1.2 « L'adaptation-dramatisation-transposition »	13
1.3 « L'adaptation paradoxale : l'adaptation-non-adaptation »	15
1.4 Défis spécifiques à l'adaptation du texte poétique	18
2. Les procédés dramaturgiques contemporains : un outil d'analyse pour l'adaptation ?	21
2.1 La fragmentation	22
2.2 Le montage	24
2.3 Le métadialogue	26
2.4 Du personnage théâtral au sujet parlant	27
2.5 Pour une définition du rythme	30
3. Présentation de la méthodologie	32
3.1 Analyser l'adaptation	32
3.2 Réalisation de l'analyse comparative	33
3.3 Typologie	36

Deuxième chapitre :

L'hypotexte : *L'Homme invisible/The Invisible Man*, « Un récit/A story »

1. L'Homme invisible : topos franco-ontarien	37
2. Un récit dialectique et bilingue	38
3. Du bilinguisme à la schizophrénie	47
4. Entre récit et poésie.....	51
5. La poésie de Desbiens : images, oralité et quotidien.....	53
6. De l'usage de l'anglais.....	59
7. Pourquoi faire « apparaître » l'homme invisible en scène ?	62

Troisième chapitre :

De l'hypotexte à l'hypertexte : théâtraliser par le métadialogue

1. La mise en page comme mise en spectacle du texte.....	64
2. Deux langues, deux êtres	66
3. La parole traversée par autrui.....	70
3.1 Superposition des voix	70
4. Reconstruire en fragmentant : la fragmentation et le montage comme stratégies de réagencement.....	73
5. Pour la création d'un rythme	78
6. Vers la création d'un métadialogue polyphonique	79

Quatrième chapitre :

De l'hypertexte à la scène : entre évocation et démonstration

1. Métaphore, métonymie et mimétisme	87
2. La scène comme métaphore des enjeux du texte.....	90
2.1 La scène : lieu liminaire.....	90
2.2 Une absence présente	93
2.3 Deux versants d'une conscience : deux imaginaires	94
2.4 Deux comédiens ; deux styles de jeu	96
3. Le triple travail des comédiens	98
3.1 Le narratif.....	98
3.2 Le mimétisme.....	100
3.3 Le poétique	100

4. Poétique de l'image	103
4.1 Faire de la scène un écrin	106
4.2 « Entendre » l'intériorité du personnage	110
5. Imager, expliciter et commenter par la métonymie.....	112
5.1 Situer dans l'espace.....	112
5.2 Commenter par la métonymie	114
Conclusion	120
Annexe A	128
Bibliographie	151
Table des tableaux et des illustrations	158

Introduction

Avec plus d'une vingtaine d'ouvrages poétiques à son actif, dont le récit poétique *L'Homme invisible/The invisible Man* acclamé dès sa publication en 1981, Patrice Desbiens est sans l'ombre d'un doute l'un des poètes les plus importants issus de l'Ontario français. Aujourd'hui, plusieurs marques de reconnaissances et prix nationaux accordés à cet auteur soulignent l'importance de son œuvre du point de vue littéraire¹. Si elles n'ont pas connu de pareille consécration, les prestations scéniques du poète ont marqué le milieu culturel franco-ontarien tout autant que ses publications. De fait, l'œuvre de Desbiens ne s'est jamais contentée de l'édition traditionnelle : elle évolue depuis maintenant quatre décennies aux abords de la scène. Serait-il, en ce sens, possible de voir en la poésie de cet homme un apport déterminant à la scène théâtrale franco-ontarienne ?

1. La Poésie de Desbiens en scène : du récital au spectacle de théâtre

Depuis l'époque des spectacles de La Cuisine de la poésie, Desbiens foule les planches pour livrer ses textes. Ce collectif voué à la « poésie-musique-performance » a contribué activement durant les années 70 à donner à la poésie une place de prédilection sur scène. Au fil des ans, le poète présente sous la forme de spectacles de « poésie-musique » certains de ses recueils, dont *Grosse guitare rouge* et *Les moyens du bord*, dans les bars et les cafés. Il monte également à plusieurs reprises sur les planches de festivals importants tels que La Nuit sur l'étang, Le Festival de la poésie de Trois-Rivières et le Festival Voix d'Amérique (FVA). Celui que l'on compare souvent aux poètes de la « *Beat Generation* » participe également au spectacle collectif *Québec Kérouak Blues*, présenté à

¹ En 1985, Desbiens est l'un des finalistes pour le Prix du Gouverneur général pour son recueil *Dans l'après-midi cardiaque*, en plus d'obtenir le Prix du Nouvel-Ontario pour l'ensemble de son œuvre ainsi que sa contribution à la culture franco-ontarienne. En 1997, il reçoit le Prix Champlain pour le recueil *Un Pépin de pomme sur un poêle à bois*. L'année suivante, *La Fissure de la fiction* lui vaut le Prix de poésie St-Sulpice/Estuaire. Desbiens est également l'invité d'honneur du FVA en 2003. En 2008, il remporte le Prix du Salon du livre du Grand Sudbury, décerné à un auteur franco-ontarien pour l'ensemble de son œuvre.

l'automne 1987 dans le cadre de la rencontre internationale sur Jack K rouac. Vers la fin des années 1980, Desbiens part en tournée au Québec, en Belgique et en France dans le cadre de la sortie *Trésor de la langue*, un spectacle de René Lussier. Ce dernier est d'ailleurs un musicien que Desbiens compte parmi ses complices; au fil des ans, ils collaborent fréquemment à la création de spectacles².

Marc Haentjens, dans son livre *Une génération en scène*, affirme que « malgré sa réticence à monter sur scène, [Desbiens] est peut-être le poète franco-ontarien le plus émouvant à voir en spectacle ³ ». En 1987 et dans une veine semblable, le poète Robert Dickson témoigne de l'idée que

[I]es nombreuses représentations publiques par Desbiens, où il a tenu seul la scène ou participé à des spectacles collectifs y inclus sa présence électrisante dans le film documentaire *Les Mots dits* réalisé par Valmont Jobin sur cinq poètes franco-ontariens, ont contribué grandement à la réputation du poète au point où plusieurs ne peuvent dissocier le personnage public de ses textes⁴.

Il faut croire que, plus récemment, une mise à distance entre l'homme et son œuvre s'est opérée, Desbiens n'étant plus le seul à faire vivre ses textes sur scène. De fait, d'autres artistes leur donnent un nouveau souffle sur les planches. Des extraits de ses recueils, dont *Grosse guitare rouge*, sont livrés lors du spectacle hommage *La fête à Patrice Desbiens*, qui fut le spectacle de clôture du FVA en 2003. Lors de *Satori   Québec : Les mots de Patrice Desbiens* – un spectacle qui a connu plusieurs  ditions depuis 2008 –, musiciens, comédiens et artistes de la scène du Spoken Word se rassemblent pour livrer divers textes

² La collaboration entre Lussier et Desbiens sur scène mènera d'ailleurs à la production de deux livres CD : *Patrice Desbiens et Les Moyens du bord*, paru chez Ambiances Magnétiques en 1999. Le livre CD *Grosse guitare rouge* paraît ensuite chez Prise de parole en 2004.

³ Marc Haentjens dans Jules Villemaire, *Une génération en scène*, textes de Marc Haentjens, Sudbury et Ottawa, Prise de parole et Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques, 1992, p. 111.

⁴ Robert Dickson, « Autre, ailleurs et dépossédé. L'œuvre poétique de Patrice Desbiens », dans Jules Tessier et Pierre-Louis Vaillancourt (sour la dir.), *Les Autres Littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa (Cahiers du CRCCF, né 24), 1987, p. 19.

de Desbiens. Ses vers ont également été mis en musique par des artistes importants de la chanson, comme Chloé Ste-Marie, Richard Desjardins et Konflikt Dramatik. Mais surtout, les textes de Desbiens ont été adaptés à la scène dans le cadre de trois productions théâtrales qui ont connu un succès et un rayonnement nationaux. Plus que de simples spectacles de poésie, chacune de ces productions s'approprie à sa façon la parole poétique du poète et en fait le matériau textuel central de mises en scène complexes. Avant de préciser davantage ce dernier phénomène, il importe de décrire le cheminement historique de l'œuvre du poète, qui semble s'inscrire dans la continuité du rapport étroit qui lie la poésie au théâtre franco-ontarien.

2. Aux racines du phénomène : la poésie en scène en Ontario français.

Dans les années 1970, dans la foulée des mouvements contre-culturel américain et nationaliste québécois, un groupe dynamique d'étudiants de Sudbury fait naître en Ontario français un mouvement d'affirmation identitaire franco-ontarien. S'ensuit, sur le plan culturel, la création de CANO, une coopérative d'artistes qui sera active dans les sphères culturelle et politique franco-ontariennes tout au long de la décennie, et même au-delà. Ce groupe d'artistes multidisciplinaires, qui œuvre autant en poésie et en musique qu'en théâtre, est animé par un projet bien défini qui l'incite à « prendre la parole sous toutes ses formes et même autant que possible, en réunissant toutes ses formes, avec comme seules règles, l'invention et l'efficacité ⁵ ». Dès lors, la poésie, cet art intime considéré par certains comme se présentant « *a priori* à l'opposé des préoccupations collectives et extraverties du mouvement, va se transformer, sous l'impulsion de quelques poètes-comédiens (ou comédiens-poètes) en une forme originale de prise de possession de la scène ⁶ ». Aux côtés du théâtre, le spectacle de poésie trouve sa place sur la scène de nombreux

⁵ Marc Haentjens, *Op. Cit.*, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 50.

rassemblements culturels, dont le Festival la Nuit sur l'étang, à Sudbury, et le Festival Théâtre Action.

Le Festival la Nuit sur l'étang est un spectacle multidisciplinaire qui dure, dans les années 1970, toute la nuit. Cet événement annuel se veut dès sa première édition « le rendez-vous, le *happening* des jeunes franco-ontariens ⁷ ». Il est donc une plate-forme pour les poètes tels que Desbiens qui veulent prendre la parole et entrer en contact avec une communauté en émergence. Il sera même à l'origine de la création du groupe de « poésie-musique-performance » La Cuisine de la poésie. Ayant pour chefs de file le poète Robert Dickson et le musicien Pierre Germain, ce groupe accueille lors de ses spectacles les poètes phares de cette génération, dont Jean Marc Dalpé, Michel Vallières et, bien sûr, Patrice Desbiens.

Le Festival Théâtre Action est quant à lui un événement provincial qui, dans ses premières éditions dans les années 1970, réunissait

les praticiens [de théâtre] professionnels et amateurs pour offrir des stages de formation et pour diffuser les productions des troupes auprès d'une population dispersée dans l'ensemble de la province. Chaque festival se tenait dans une ville différente choisie en fonction de la composition du milieu, de préférence majoritairement francophone et ouvrier. La volonté d'offrir une formation au public était intrinsèque à chaque exercice, faisant des Franco-Ontariens de toute la province – selon les organisateurs des festivals – des complices de leurs artistes⁸.

Lors de l'édition de 1979 à Rockland, le Festival acquiert un volet « poésie ». Il est possible d'affirmer que c'est à ce moment que la poésie a, pour la première fois, directement contaminé le théâtre dans un cadre organisé. Comme le souligne Marc Haentjens, Jean Marc Dalpé, qui est à la fois comédien et poète – mais également futur dramaturge –,

⁷ Gaston Tremblay, *Prendre la parole; le journal de bord du grand Cano*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 60.

⁸ Joël Beddows et Amélie Mercier, *Pour mettre au monde un théâtre franco-ontarien. Les 35 premières années de Théâtre Action*, Ottawa, Théâtre Action et La Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles), [non daté], p. 13.

contribue très activement au rapprochement de ces deux milieux⁹. C'est d'ailleurs Dalpé qui a organisé la soirée de poésie lors du Festival provincial de Théâtre Action de 1979 en collaboration avec Suzanne Hurtubise, soirée à laquelle participaient Jean Trudel, Gaston Tremblay, Robert Dickson et Danielle Martin, ainsi que des comédiens du festival¹⁰. En 1980, lors du festival à Toronto, fut présenté le spectacle de poésie *L'Homme invisible contre l'original masqué*. L'année suivante, à Ottawa, le spectacle de poésie *Les Mots dits* figure dans la programmation¹¹, soulignant une fois de plus le lien étroit entre la poésie et le théâtre.

Autre trace d'un mariage entre ces disciplines, tout au long des décennies 70 et 80, les compagnies de théâtre organisent et animent des soirées de poésie. Le 14 novembre 1980, le Théâtre de la Vieille 17 (communément appelé la Troupe d'la Vieille 17 à l'époque) présente le spectacle *La Cuisine de la poésie version Ottawa* dans le cadre d'un colloque sur la littérature franco-ontarienne organisé par le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)¹². Cette compagnie a également présenté des extraits de *L'Homme invisible/The Invisible Man* à la salle Odéon de l'Université d'Ottawa et dans le cadre de La Nuit sur l'étang¹³. En 1987, le Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) produit quant à

⁹ Haentjens affirme que Dalpé « est indiscutablement pour beaucoup dans la complicité qui s'est tissée entre les poètes et dans l'importance qu'a prise la poésie présentée en spectacle », Marc Haentjens, *Op. Cit.*, p. 115.

¹⁰ Murray Maltais, « Le Festival de Théâtre-Action franco-ontarien : "cultiver sa différence" », *Liaison*, n° 7, 1979, p. 8.

¹¹ Robert Dickson, « "Les cris et les crisse!" : relecture d'une certaine poésie identitaire franco-ontarienne », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (sous la dir.), *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2005, p. 200.

¹² « La collection des fonds d'archives du CRCCF : l'aventure du Canada français », Centre de recherche en civilisation canadienne française, http://www.crccf.uottawa.ca/exposition_virtuelle/collection_fonds_archives/document.php?id=191, consulté le 12 avril 2011.

¹³ Robert Dickson, « Quelques mots sur "la carrière" de *L'Homme invisible/The invisible Man* », dans le Programme de soirée de la production *L'Homme invisible/The Invisible Man*, Ottawa, Théâtre de la Vieille 17, février 2005, p. 6.

lui le spectacle duo *Dalpé-Desbiens* et en 1988, *Cris et Blues*¹⁴, un spectacle de musique et de poésie mettant en vedette les textes poétiques de Marcel Aymar, Jean Marc Dalpé, Patrice Desbiens, Robert Dickson et Gaston Tremblay sur un fond musical de Marcel Aymar, David Burt, Marc Cholette, Patrice Desbiens et Sylvain Lavoie. Ce spectacle où sont juxtaposées musique et poésie confirme à nouveau la complicité qui unit les artistes de chaque discipline. Des metteurs en scène sont désignés dans le cadre des productions énumérées, les poètes sont accompagnés sur scène par des artistes issus du milieu théâtral ou encore, leurs textes sont lus ou interprétés par des comédiens¹⁵. Le succès de ces soirées est d'ailleurs en partie dû au talent de certains comédiens chevronnés, entre autres, Robert Bellefeuille, Jean Marc Dalpé et Anne-Marie Cadieux.

Si une connivence certaine s'installe ainsi entre les milieux poétique et théâtral, le premier demeure une activité périphérique du second. En effet, bien qu'ils soient produits par des compagnies théâtrales, les spectacles conservent une allure de récital ; accompagnés par des musiciens, les poètes ou les comédiens déclament des textes sur des scènes souvent dénudées, ornées de quelques microphones et de quelques lutrins. Ainsi, la poésie demeure avant tout un moyen de « prise de parole », souvent de portée politique ou identitaire, et non un matériau mis en scène. Autrement dit, elle n'est pas conçue comme une partition, au même titre que la dramaturgie. De plus, l'aspect scénique des performances poétiques prend beaucoup moins d'importance que son aspect oral : la série d'audiocassettes produite par la Cuisine de la poésie en 1985, en guise de traces de leurs activités, en témoigne.

¹⁴ Marc Haentjens, *Op. Cit.*, p. 110.

¹⁵ Le spectacle *Cris et Blues* est mis en scène par Brigitte Haentjens. Le spectacle *La Cuisine de la poésie version Ottawa*, quant à lui, met en scène toute une équipe de comédiens qui sont très actifs à l'époque. Sur une photographie de cet événement figure Jean Marc Dalpé, Anne-Marie Cadieux, Hélène Bernier, Robert Bellefeuille et Robert Dickson. « La collection des fonds d'archives du CRCCF : l'aventure du Canada français », *Op. Cit.*

L'audiocassette *La Cuisine de la poésie présente : Patrice Desbiens* réunit douze textes du poète enregistrés en studio avec accompagnement musical. Si l'audiocassette rend compte de l'aspect oral et aural des textes, elle évacue toutefois la dimension scénique des spectacles. Un phénomène semblable se produit avec *Cris et Blues*. Témoignant en quelque sorte des priorités des créateurs impliqués, le spectacle est enregistré et diffusé sur audiocassettes et disques compacts (*Cris et Blues Live à Coulson*) ce qui met ainsi à l'avant-plan le caractère oral de la poésie et laisse pour compte toute sa dimension scénique. Les exemples cités laissent nettement l'impression que la poésie demeure une parole « dite en scène » et que l'aspect scénique ou scénographique des spectacles est considéré comme accessoire. Serait-il excessif de croire que le travail des metteurs en scène se limite ainsi à la simple « mise en bouche » des textes sélectionnés ?

Il n'en demeure pas moins qu'il faut attendre l'aube des années 2000 pour voir la poésie s'allier réellement au théâtre, alors qu'un nombre non négligeable de metteurs en scène entament un travail d'exploration scénique en choisissant comme matériau de base les textes poétiques de nul autre que Patrice Desbiens. La poésie de ce dernier réapparaît dès lors sur scène sous forme d'adaptation théâtrale.

3. Du *Cascadeur* à *L'Homme invisible* : la poésie se fait théâtre

Plus précisément, entre 1998 et 2004, quatre textes du poète marquent les scènes théâtrales franco-ontariennes dans le cadre de trois productions : en 1998, *Les Cascadeurs de l'amour*, récit poétique de Desbiens publié en 1987, est adapté et mis en scène par Louise Naubert au Théâtre la Tangente à Toronto, anciennement les Klektiks; *Du Pépin à la fissure*, un spectacle mis en scène par André Perrier, est créé au TNO à Sudbury au cours de la saison 1999-2000 – celui-ci met en scène deux recueils de Desbiens, soit *Un Pépin de pomme sur un poêle à bois*, publié en 1995, et *La fissure de la fiction*, publié en 1996; finalement, en 2004, le Théâtre de la Vieille 17 d'Ottawa crée un spectacle inspiré de

l'œuvre la plus connue de Desbiens parue en 1981, *L'Homme invisible / The Invisible Man*. Bien que ce projet soit le résultat d'une démarche individuelle initiée préalablement par le comédien Roch Castonguay¹⁶, la mise en scène du spectacle présenté dans sa version définitive par le Théâtre de la Vieille 17 en 2004 est signée conjointement par Castonguay et Robert Marinier – les deux interprètes –, en collaboration avec Esther Beauchemin et Robert Bellefeuille¹⁷.

Si les trois productions font certes partie d'un même phénomène – celui de traduire à la scène les textes poétiques de Desbiens –, il n'en demeure pas moins qu'elles privilégient chacune des stratégies d'adaptation différentes. Les modes de fonctionnement des deux premiers spectacles ont d'ailleurs déjà été relevés par Joël Beddows. En ce qui concerne *Les Cascadeurs de l'amour*, ce dernier remarque que,

la metteuse en scène [Louise Naubert] a d'abord quelque peu retravaillé le texte de Desbiens pour pouvoir, à travers un *métatexte scénique complexe* [nous soulignons], raconter l'histoire d'un photographe vivant les séquelles d'une rupture amoureuse. Le protagoniste était aussi constamment confronté à son double, qui prenait parfois la forme d'un second comédien, une version plus jeune de lui-même, parfois la forme d'extraits filmés et projetés sur un réfrigérateur¹⁸.

Autrement dit, la metteuse en scène fait émerger une seconde trame narrative à travers sa fable scénique – soit l'histoire d'un photographe confronté à lui-même –, trame inexistante dans le texte poétique original. Elle insère donc à même le spectacle un second récit. Le texte de Desbiens est en quelque sorte utilisé comme prétexte à la construction d'une fable

¹⁶ Comme le remarque Robert Dickson, « Castonguay a eu l'idée de produire et de mettre en lecture la version intégrale de *L'Homme invisible/The Invisible Man* pour une seule représentation à l'Auberge Bourgetel à Bourget dans l'est ontarien en décembre 2001 [...]. Roch Castonguay y lit en compagnie de Marco Poulin, comédien de Québec, s'adjoint Daniel Boivin à la création et à la performance musicales et intègre le dramaturge et comédien Robert Marinier comme conseiller artistique ». Robert Dickson, *Op. Cit.*, 2005, p. 6.

¹⁷ Robert Bellefeuille et Esther Beauchemin sont à ce moment co-directeurs artistiques de la compagnie. Esther Beauchemin assure la direction artistique seule depuis 2006.

¹⁸ Joël Beddows, « La Régionalisation de l'institution théâtrale franco-ontarienne », dans Ali Réguiqui et Hédi Bouraoui (sous la dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007, p. 338.

scénique. L'approche privilégiée par les créateurs du spectacle *Du Pépin à la fissure* est tout autre puisque « le travail du metteur en scène a été celui d'une "mise en symbole" des vers [nous soulignons], celui de créer un univers scénique plus près des incongruités du fantasme que du récit linéaire proprement dit ¹⁹ ». Si le premier spectacle cherche à articuler à même la mise en scène un récit linéaire, dans cette seconde expérience, la parole poétique ainsi que sa force évocatrice sont privilégiées. Chacune de ces productions exploite l'une des deux composantes centrales de l'œuvre poétique de Desbiens, laquelle, il importe de le noter, comprend toujours une dimension narrative. Le mode de fonctionnement du spectacle *L'Homme invisible/The invisible Man* n'a pas été commenté par Beddows car au moment de mettre l'article sous presse, cette production n'avait pas encore été produite²⁰.

4. Problématique et hypothèse

Ce troisième spectacle intègre des stratégies déployées dans les deux premières mises en scène en jouant de la mise en tension des éléments « narratif » et « poétique » constitutifs du texte de départ. *L'Homme invisible/The Invisible Man* est en quelque sorte emblématique du phénomène, ne serait-ce que par son aspect synthétique des deux approches. C'est pour cette raison que nous avons choisi de l'étudier dans le cadre de ce mémoire qui se propose d'analyser de plus près le théâtre franco-ontarien à l'épreuve de la poésie. À l'ère de l'émancipation des metteurs en scène dans un milieu autrefois tourné vers le développement dramaturgique, une telle tendance a déjà été remarquée par d'autres chercheurs, tels que Joël Beddows et Robert Dickson²¹, sans pour autant que les

¹⁹ *Ibid.*, p. 338.

²⁰ Beddows souligne dans une note que le Théâtre de la Vieille 17 produira lui aussi une adaptation d'un texte de Desbiens au cours de la saison suivant la parution de l'article.

²¹ Tel que le fait Beddows dans son article « La Régionalisation de l'institution théâtrale franco-ontarienne » que nous venons de mentionner, Dickson souligne également le travail de Louise Naubert et d'André Perrier dans le mot qu'il rédige pour le programme de soirée de *L'Homme*

particularités du phénomène soient analysées de façon détaillée. C'est ce que nous nous proposons ici même d'accomplir, en décrivant chacune des étapes du processus d'adaptation du spectacle *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Nous tenterons ainsi de décrire les stratégies d'adaptation – autant textuelles que scéniques – employées afin de dégager les principes de l'organisation de cette adaptation, ainsi que les conventions qui la régissent.

Pour rendre compte adéquatement de ce travail, selon un cadre théorique défini d'emblée, nous dégagerons dans le second chapitre les spécificités du récit poétique *L'Homme invisible/The Invisible* tel que publié, afin de pouvoir par la suite saisir les étapes de sa transformation. Ce chapitre nous permettra également de cerner les raisons pour lesquelles les créateurs se sont intéressés à cet objet littéraire : dans quelle mesure le récit poétique est-il prédisposé à la scène ? Renferme-t-il *a priori* certaines traces de théâtralité ? Possède-t-il un caractère dramatique ? En quoi est-il – ou non – favorable à la transposition scénique ? Suivra l'analyse de la version adaptée du récit signé Desbiens afin de repérer les opérations transformatives qui ont été effectuées. Nous verrons comment l'œuvre a été transformée sans pourtant subir de *transmodalisation* et donc, en conservant son caractère à la fois « narratif » et « poétique ». Enfin, une étude des principes organisateurs de la mise en scène nous permettra de dégager les conventions qui régissent l'ensemble de la représentation. Dans l'ensemble, il semble que les mises en tension formelle et thématique inhérentes au texte ont servi d'assises, autant à l'adaptation textuelle qu'à la mise en scène, permettant la création sur scène d'une « mise en tension » qui réside dans l'organisation même de la parole et des codes scéniques, plutôt que dans une réelle construction « dramatique ».

invisible/The Invisible Man, situant ce spectacle dans la continuité du travail accompli par ces deux metteurs en scène.

PREMIER CHAPITRE

Cadre théorique et méthodologie

1. Vers une théorie de l'adaptation : de la dramatisation à la « non-adaptation »²²,

L'appellation « adaptation » désigne une myriade de pratiques singulières employant chacune, selon le projet artistique, des techniques et des modalités adaptatives distinctes les unes des autres. Par le fait même, l'adaptation constitue un vaste champ d'études. Bien que ce mémoire ne se donne pas pour mission de renouveler le discours critique autour du phénomène – un tel travail se révélerait d'ailleurs inutile –, nous nous permettons de survoler rapidement les tendances contemporaines dominantes, de manière à mieux pouvoir y situer notre objet d'étude. Pour ce faire, nous avons choisi de privilégier les définitions et la typologie mises de l'avant par Muriel Plana dans *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, paru en 2004. Cet ouvrage s'intéresse à l'ensemble des convergences possibles entre cinéma, roman et théâtre et non strictement à l'adaptation théâtrale, certes, mais il a l'avantage de tenir compte du contexte artistique et théâtral actuel et de présenter efficacement les grandes tendances et particularités du travail d'adaptation également identifiées dans le milieu littéraire par d'autres chercheurs, tels que Gérard Genette²³.

Selon Plana, l'adaptation est un

travail consistant à rendre une œuvre adéquate à un espace de présentation différent de celui dans et pour lequel elle a été apparemment conçue. Pour qu'on puisse parler d'adaptation, il faudra qu'une permanence de l'œuvre initiale, qui est à préciser (fond, forme ou éléments quelconques la rendant perceptible dans le résultat de son adaptation), soit constatée, d'une part ; et que, d'autre part, des modifications induites par l'espace nouveau de présentation quel qu'il soit apparaissent, modifications qui

²² Nous empruntons le terme à Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-Sous-Bois, Bréal, 2004, p. 34.

²³ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 395.

toucheront le contenu, la forme, la structure, selon les techniques, le projet artistique poursuivi et les époques, afin qu'un *jeu* (harmonieux ou pas) soit créé entre l'œuvre et les contraintes également variables de son nouveau lieu d'existence ²⁴.

Ce processus de transformation influe sur le lieu d'accueil lui-même – la scène dans le cas d'une adaptation théâtrale –, qui peut lui aussi se modifier au contact de cet objet dont les spécificités lui sont étrangères. La scène théâtrale peut par exemple s'émanciper du dramatique et « s'épiciser » au contact du texte narratif, ou encore se « poétiser » au contact du texte poétique. Pour rendre compte adéquatement de l'ensemble des pratiques adaptatives existantes, Plana prend soin d'identifier et de répertorier différents modèles, décrivant en quelque sorte le spectre des pratiques adaptatives, allant de la *dramatisation* la plus élémentaire à l'*adaptation-non-adaptation* la plus complexe. Au sein de ce large spectre, deux grandes tendances se dessinent : l'adaptation avec dramatisation et l'adaptation sans dramatisation.

1.1 « L'adaptation-dramatisation²⁵ »

Selon Plana, l'*adaptation-dramatisation* est un type d'adaptation où le texte de départ est transformé de manière à ce que le texte d'arrivée puisse correspondre aux modalités du texte dramatique. Autrement dit, la fable de l'œuvre d'origine est restituée dans l'objet adapté, mais sa structure discursive est substituée à une autre. À titre d'exemple, dans le cas de l'adaptation d'un roman, la narration peut être remplacée par une forme monologuée ou dialoguée et le découpage en chapitres par un découpage en scènes et en actes. Comme il s'agit d'une pratique répandue, ce type d'adaptation est aussi couramment qualifié d'« adaptation traditionnelle ». Cette expression est bien légitime si l'on pense au fait que la dramatisation est une pratique qui remonte aux origines même du théâtre occidental. Tel que le souligne Genette, il suffit pour s'en convaincre de penser à « la

²⁴ Les soulignés sont de l'auteur. Muriel Plana, *Op. Cit.*, p. 32.

²⁵ *Ibid.*, p. 33.

tragédie grecque, qui emprunte presque systématiquement ses sujets à la tradition mythico-épique²⁶» ou aux mystères et aux miracles du Moyen-Âge qui constituent respectivement des tableaux vivants mettant en scène des histoires de la Bible ou la vie des saints. Le théâtre élisabéthain et la tragédie classique française ne s'inspirent-ils pas tous deux également d'œuvres déjà existantes, notamment de ballades, de nouvelles et de tragédies sénéquiennes dans le premier cas, de grandes œuvres gréco-romaines dans le second ? Assurément, à toutes les époques et dans toutes les cultures, le désir d'adapter des histoires connues dans une nouvelle forme se manifeste.

Pour définir l'*adaptation-dramatisation* davantage, il semble inévitable de se référer à ce que Gérard Genette nomme la *transmodalisation* dans son ouvrage traitant des pratiques hypertextuelles : *Palimpsestes*²⁷. Par *transmodalisation*, Genette entend toute « transformation portant sur ce que l'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une œuvre de fiction : *narratif* ou *dramatique*²⁸ ». Ainsi, la *transmodalisation*, en tant que phénomène, regroupe tout travail de dramatisation d'une œuvre narrative antérieure, ou, à l'inverse, tout travail de narrativisation d'une œuvre dramatique antérieure. Dans les deux cas, le texte de départ est qualifié par Genette d'*hypotexte* et le texte d'arrivée est quant lui qualifié d'*hypertexte*. Ces deux expressions seront d'ailleurs employées tout au long de ce mémoire.

1.2 « L'adaptation-dramatisation-transposition²⁹ »

Lorsque, dans le cadre d'une dramatisation, est effectué ce que Genette nomme une « transposition diégétique³⁰ », il est selon Plana question d'une *adaptation-dramatisation-transposition*. Les transpositions diégétiques peuvent être de diverses natures. Que ce soit

²⁶ Gérard Genette, *Op. Cit.*, p. 395.

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ *Ibid.*, p. 396.

²⁹ Muriel Plana, *Op. Cit.*, p. 33.

³⁰ Gérard Genette, *Op. Cit.*, p. 419.

à travers une modernisation de l'action ou encore, par le déplacement d'un lieu culturel vers un autre, un tel « mouvement de translation (temporelle, géographique, sociale) ³¹» peut créer un effet de proximité : « l'hypertexte transpose la diégèse de son hypotexte pour la rapprocher et l'actualiser aux yeux de son propre public ³².» Un tel déplacement peut également générer un effet contraire, soit un effet de distanciation en provoquant la confrontation de cultures *a priori* étrangères³³. Si, dans le cadre d'une *adaptation-dramatisation-transposition*, les créateurs maintiennent une certaine proximité avec l'*hypotexte*, ils bénéficient toutefois d'une plus grande liberté que dans le cas d'une dramatisation sans transposition. Leur travail est susceptible d'entraîner une transformation radicale de la fable de l'*hypotexte*, ce qui permet à l'*hypertexte* de s'en émanciper et d'affirmer une certaine autonomie. À travers ce processus, le propos et la vision artistique du metteur en scène peuvent se faire plus apparents.

Il importe de noter que « [c]e type d'adaptation [– la dramatisation –] a comme présupposé que le théâtre [est] avant tout [une] forme “ dramatique ”, privilégiant l'action, le conflit interpersonnel au présent, la crise et la résolution de la crise ³⁴». Or, depuis l'ascension du metteur en scène et l'avènement d'un théâtre en rupture avec le primat du texte dramatique au milieu du XX^e siècle, la présence de pratiques organisées selon un tout autre réseau de normes et conventions se fait de plus en plus sentir. Ainsi, l'adaptation connaît depuis d'importantes mutations, alors que ce sont désormais les metteurs en scène qui s'y investissent, « y trouvant à la fois l'occasion d'un dialogue privilégié avec une œuvre qui les interpelle et la possibilité de se l'approprier en élargissant le spectre de leur

³¹ *Loc. cit.*

³² *Loc. cit.*

³³ À ce sujet, voir Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

³⁴ Muriel Plana, *Op. Cit.*, p. 33.

intervention³⁵ ». Ainsi, bien que l'*adaptation-dramatisation* ait longtemps été le mode d'adaptation le plus répandu, elle est aujourd'hui concurrencée par une pratique permettant d'explorer de nouveaux modes d'écriture scénique. Produit en 2004, le spectacle que nous étudions ici même s'inscrit sans aucun doute dans cette tendance contemporaine « d'adapter sans adapter ³⁶ ».

1.3 « L'adaptation paradoxale : l'adaptation-non-adaptation ³⁷ »

Paradoxale, en effet, l'idée d'adapter un texte à la scène en lui faisant toutefois conserver sa forme d'origine. C'est sûrement pour cela que certains chercheurs tels que Gérard-Denis Farcy croient que lorsque l'on conserve les modalités du texte de départ, « ce doit forcément s'appeler autre chose qu'une adaptation³⁸ ». Or, nous sommes d'avis que même dans les cas où la narrativité d'un texte est préservée, le passage à la scène occasionne une transformation de l'*hypotexte*, que ce soit en ce qui concerne le sens véhiculé, ou la structure de l'œuvre et qu'ainsi, un tel processus peut donc conserver son statut d'adaptation. Car, bien évidemment, même si la structure discursive de l'*hypotexte* est maintenue – d'où l'idée « d'adapter sans adapter ³⁹ » –, certaines opérations adaptatives telles que la censure, le montage et le collage ne sont pas pour autant exclues.

Ainsi, un texte narratif peut être « dramatisé » par un travail de réagencement sans pour autant qu'il y ait de *transmodalisation* et donc,

sans signalement traditionnel du texte théâtral (didascalies, découpage de l'action en actes et en scènes, répartition du dialogue entre des personnages nommés et récurrents). [...] Sur scène, la représentation et le jeu doivent alors réinventer tous ces marqueurs,

³⁵ Diane Godin, « Au sommaire », *Revue de Théâtre Jeu*, dossier « Adaptation », n° 96, 2000. p. 5.

³⁶ Muriel Plana, *Op. Cit.*, p. 34.

³⁷ *Loc. cit.*

³⁸ Gérard-Denis Farcy, *Op. Cit.*, p. 10.

³⁹ Muriel Plana, *Op. Cit.*, p. 34.

malgré – et contre – le texte qui se présente comme uniformément narratif⁴⁰.

C'est ce qui se produit dans *L'Homme invisible/The Invisible Man*, où le caractère non dramatique du récit de Desbiens est préservé. Or, le texte est tout de même réorganisé, coupé et rapiécé, de manière à ce que « les acteurs [puissent le prendre] en charge comme un discours⁴¹ ».

Sous la grande catégorie de *l'adaptation-non-adaptation*, Muriel Plana propose des sous-catégories qui ont chacune leurs spécificités, notamment la « réécriture scénique⁴² », le « théâtre-récit⁴³ » et le « montage-adaptation⁴⁴ ». Selon Plana, ce sont surtout les acteurs-metteurs en scène qui prônent ce genre de pratiques : « à partir du moment où l'art théâtral est pour eux de l'ordre du corps, de la gestuelle, des actions scéniques, [ils] seront tentés d'affronter un texte romanesque ou poétique qui n'était pas destiné à la scène⁴⁵. » Dans le cas d'une *réécriture scénique*, la scène *imagine* en utilisant les moyens qui lui sont propres le texte qui y est adapté. « Le passage se fait du récit à la scène sans l'intermédiaire du texte de théâtre : le metteur en scène s'attache directement à la matière romanesque, par exemple, qu'il fait exploser dans une démarche purement théâtrale, corporelle et scénographique⁴⁶ ». Il y a donc dans la *réécriture scénique* un mouvement du récit vers le théâtre. Si ce même mouvement est présent dans le cas du *théâtre-récit*, il est toutefois accompagné d'un mouvement contraire : celui du théâtre vers le récit.

En effet, le *théâtre-récit* propose une théâtralisation du texte, qui apparaît sur scène en images et en sons, comme c'est le cas dans une *réécriture scénique*, mais il propose

⁴⁰ Jean-Pierre Morel, « Échec à la « nomenklatura » ? Aspects de la dramatisation chez Heiner Müller », dans Michèle Guéret-Lafeté et Daniel Mortier (sous la dir.), *D'un genre littéraire à l'autre*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 330.

⁴¹ Muriel Plana, *Op. Cit.*, p. 34.

⁴² Plana emprunte le terme à Jean-Louis Barrault.

⁴³ Repris par Plana, le terme vient d'Antoine Vitez.

⁴⁴ Plana associe cette pratique au metteur en scène allemand Mathias Langhoff.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 35.

également une narrativisation de la scène en présentant le texte narratif initial sans que celui-ci soit modifié. En ce sens, « le récit n'est pas *adapté* à la scène, mais la scène est *adaptée* au récit. Elle s'assouplit et devient un espace privilégié pour d'autres écritures que celle qui lui est destinée ⁴⁷ ». Dans le cas d'un *montage-adaptation*, « le texte est d'abord un *matériau* pour le metteur en scène, une matière à travailler plutôt qu'une œuvre à respecter dans sa totalité de forme et de sens ⁴⁸ ». Il est donc fréquent que seulement certains fragments d'un texte soient isolés, ou bien que le montage soit créé à partir de sources textuelles diverses. Ce type d'adaptation choisit donc « la discontinuité, l'agencement et la suture apparente. On conçoit alors le spectacle comme le *jeu*, au sens mécanique – puis esthétique et politique – du terme, de “morceaux de texte entre eux ” ⁴⁹ ». Contrairement au *théâtre-récit* et à la *réécriture scénique*, ce n'est pas le texte initial tel qu'il a été pensé par son auteur qui constitue le sujet du spectacle. Celui-ci n'est que le moyen par lequel le metteur en scène peut mettre à l'avant-plan une dramaturgie autre, et ce, pour présenter sa propre lecture du monde.

Bien qu'il existe des nuances certaines entre les différentes sous-catégories que nous venons de présenter, ces trois types d'adaptation reconstruisent dans tous les cas « un récit scénique autonome contenant des équivalences, résonances mais aussi dissonances, avec l'œuvre d'origine ⁵⁰ ». En ce sens, la mise en scène met en place un réseau de codes scéniques qui peut acquérir une autonomie relativement au filon narratif que propose l'*hypotexte*. Dans pareils cas, l'adaptation souligne « la spécificité et le pouvoir du théâtre, en révélant sa capacité à se saisir des œuvres les plus épiques, des œuvres les plus impossibles à mettre sur la scène : romans-fleuves, épopées, et même traités

⁴⁷ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁸ *Loc. cit.*

⁴⁹ *Loc. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 34.

philosophiques ou poèmes ⁵¹». Parfois, l'*adaptation-non-adaptation* peut même s'élever au rang d'une méthodologie par laquelle les metteurs en scène peuvent réfléchir à leur pratique à même l'acte créateur, ainsi que remettre en cause les normes et les conventions du milieu dans lequel ils œuvrent pour mieux les dépasser ou les renouveler. En ce sens, il s'agit d'une pratique essayistique.

Pour le « chercheur-praticien » Rodrigue Villeneuve, par exemple, l'adaptation « qui n'en est pas une ⁵² » pose le problème de la narration, l'obligeant à redéfinir le mode de présence du narrateur et à imaginer une condition d'énonciation nouvelle. Pour les metteurs en scène issus du théâtre corporel ou du théâtre de l'image, l'adaptation-non-adaptation devient plutôt un lieu d'exploration pour la transposition visuelle de signes textuels. Ceux-ci peuvent créer en scène « des sensations, des portraits, des symboles, des images : l'onirisme et la poésie [...] ⁵³ », plutôt que de miser sur la création d'une œuvre « dramatique ». Dans tous les cas, l'adaptation permet d'interroger les limites des genres et des formes dramatiques et même plus, elle permet d'explorer et de créer de nouvelles formes dramatiques et de nouvelles formes d'écriture scénique.

1.4 Défis spécifiques à l'adaptation du texte poétique

Il existe peu d'ouvrages de langue française se consacrant à l'étude de l'adaptation théâtrale de textes poétiques, le roman et les œuvres narratives étant les formes généralement privilégiées. Il n'en demeure pas moins que l'adaptation de ce type d'écrits pose des défis particuliers et il s'avère donc important de s'y arrêter. Pour cela, précisons

⁵¹ *Ibid.*, p. 34-35.

⁵² Rodrigue Villeneuve, « Les entraves nécessaires », *Revue de théâtre : Jeu*, dossier « Adaptation », n° 96, 2000, p. 156.

⁵³ Louise Vigeant, « Le théâtre avec ou sans drame », *Revue de théâtre : Jeu*, dossier « Adaptation », n° 96, 2000, p. 29.

tout d'abord ce que nous entendons par « texte poétique », expression qu'il importe de distinguer de la « poéticité d'un texte ⁵⁴».

Porter un texte écrit en vers – et ainsi doté d'une grande poéticité – à la scène, est une pratique qui existe depuis toujours et a peu à voir avec l'adaptation : il suffit de penser à la dramaturgie classique française en alexandrins (Racine, Corneille, etc.), ainsi qu'aux ouvrages de nombreux dramaturges contemporains qui sont eux aussi empreints de poéticité (Daniel Danis, Carole Fréchette, Larry Tremblay, par exemple). Certes, on pourrait affirmer que les deux cas de figure – le texte empreint de poéticité et le texte poétique (le poème) – se caractérisent par une insistance sur la forme et un emploi de procédés littéraires. Or, la poésie constitue une forme écrite plus dense qui privilégie la fonction poétique plutôt que la fonction référentielle du langage. Ce n'est pas le cas des ouvrages dramatiques sus mentionnés, ou encore du roman ou de la nouvelle, genres dans lesquels la langue a également comme fonction de transmettre une histoire, une intrigue. La poésie n'est quant à elle pas systématiquement dotée d'une fable et il n'y a pas nécessairement une intrigue, des personnages et un narrateur qui lui sont adjoints. Tout au contraire, le texte poétique est communément doté d'un énonciateur dont l'identité demeure indéfinie ou bien il présente la voix du poète lui-même.

Cette forme d'art considérée par plusieurs comme étant *a priori* « orale » est présente depuis toujours sur scène : le récital, le Slam ou la performance de Spoken Word, pour nommer les formes les plus contemporaines, en sont de bons exemples. Se suffisant à elle-même, elle est toutefois « normalement lue ou entendue en dehors de la situation théâtrale, c'est-à-dire sans indication concrète sur son énonciation ⁵⁵». Cela permet d'éviter toute forme d'illustration ou de représentation scénique qui pourrait s'avérer superflue. Dans

⁵⁴ L'expression est empruntée à Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, Paris, J. Corti, 1995.

⁵⁵ Patrice Pavis, « Poésie au théâtre », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 2006, p. 259.

le cas d'une adaptation théâtrale du texte poétique, les dangers du mimétisme sont certainement plus présents. En ce sens, la poésie résiste à son adaptation scénique et encore davantage à sa dramatisation : changer sa structure discursive serait détruire son sens, qui est porté tout autant par la forme que par le contenu sémantique des mots employés.

Ces réflexions concernant l'adaptation d'un texte poétique ne concernent que partiellement le texte à l'origine de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, car il est doté d'une fable, de personnages identifiables, ainsi que d'un narrateur hétérodiégétique. Il y a également un contexte d'énonciation fictif qui lui est inhérent. Cela va de soi, si l'on rappelle que ce texte est qualifié de *récit* poétique (nous en verrons d'ailleurs les spécificités plus en détail au chapitre suivant). Or, le texte demeure tout à fait indissociable de la forme dans laquelle il a été écrit. Il résiste donc, comme tout texte poétique, à la dramatisation. En ce sens, serait-il trop radical de croire qu'un texte poétique, comme celui de Desbiens, ne peut donc devenir matière théâtrale que par le biais d'une *adaptation-non-adaptation* ? Chose certaine, c'est à la rencontre des différents types d'*adaptation-non-adaptation* que semble se situer le spectacle *L'Homme invisible/The Invisible Man*, en ce sens où il y a invention d'images scéniques à partir d'un texte dont le caractère narratif a été maintenu, mais dont la structure a été réorganisée. Ce faisant, des procédés transformatifs qui sont davantage de l'ordre du montage et du réagencement ont dû être privilégiés, procédés qui, rappelons-le, sont fréquemment employés dans les *adaptations-non-adaptation*. Dans un tel contexte, le défi des créateurs devient sans doute de s'approprier le caractère non théâtral du récit et de traduire en scène autant ses composantes narratives que sa dimension poétique.

2. Les procédés dramaturgiques contemporains : un outil d'analyse pour l'étude d'un processus d'adaptation?

Ce n'est pas par pure coïncidence que les écrits théoriques portant sur la dramaturgie contemporaine sont abordés pour mettre en lumière le travail d'adaptation exécuté par l'équipe du Théâtre de la Vieille 17. Puisqu'ils font le constat d'une « dédramatisation » du texte dramatique contemporain, un parallèle semble se dresser entre les travaux de chercheurs s'intéressant à la dramaturgie contemporaine – entre autres, Peter Szondi, Hans Thies Lehman, Jean-Pierre Sarrazac et Jean-Pierre Ryngaert – et les études portant sur l'adaptation dans un contexte contemporain. Ces derniers constatent en effet une « crise du drame » qui se manifeste par des procédés de « dédramatisation » et qui se traduit, plus concrètement, en éclatement du dialogue théâtral, en affaissement du conflit dramatique, ainsi qu'en la fréquente disparition du personnage théâtral nettement défini ou individualisé qui cède progressivement sa place à un « sujet parlant »⁵⁶. Ainsi, les composantes du texte dramatique telles que conçues traditionnellement sont mises à mal. Pour qualifier cette tendance, Szondi signale un « dépassement » du théâtre dramatique⁵⁷, alors que Lehmann parle quant à lui d'un théâtre « postdramatique »⁵⁸. Dans un cas comme dans l'autre, les discours des théoriciens laissent entendre que les textes dramatiques contemporains sont régis par des règles et fonctionnent selon des codes qui ne sont plus les mêmes que ceux qui ont régi la dramaturgie de tradition aristotélicienne auparavant prédominante : on n'a qu'à penser à la dramaturgie classique française et à la pièce bien faite, qui avaient des règles formelles strictes.

⁵⁶ Julie Sermon, « Le dialogue aux énonciateurs incertains », dans Jean-Pierre Ryngaert (sous la dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 31.

⁵⁷ Voir Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006.

⁵⁸ Voir Hans Thies Lehman, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

Ainsi, nous pouvons affirmer que la dramaturgie contemporaine et *l'adaptation-non-adaptation* telle qu'elle se pratique aujourd'hui tendent, dans un même mouvement, vers « un refus de la linéarité de la fable, du personnage, de la psychologie, de la causalité, de la forme-totalité, fermée et systématique ⁵⁹ ». Toutes deux travaillent plutôt dans le sens d'une dédramatisation du théâtre et d'une démystification des conventions liées au mode dramatique en privilégiant l'éclatement, la fragmentation, l'hybridation et la transgression. Pour y arriver, nous risquons l'hypothèse qu'elles emploient toutes deux certains des mêmes moyens et procédés. Par le fait même, les concepts opératoires et mots-outils élaborés par les chercheurs œuvrant dans le champ que nous appelons – à défaut d'une expression plus juste – « dramaturgie contemporaine » nous permettront vraisemblablement de rendre compte du travail d'adaptation entrepris dans le cadre du spectacle à l'étude.

2.1 La fragmentation

Jean-Pierre Ryngaert affirme dans la préface de *Nouveaux territoires du dialogue* que dans la dramaturgie contemporaine, « l'utopie du dialogue fermé, mimétique, d'un échange prétendant tout ignorer du tiers spectateur pourtant présent s'effondre et laisse place à des tentatives différentes ⁶⁰ », ce qui a pour conséquence un éclatement du dialogue dit traditionnel. C'est en partie la *fragmentation* et ses variantes qui permettent la déconstruction du dialogue dramatique par les dramaturges, et dans une certaine mesure, par les metteurs en scène : ont ainsi émergé de nouvelles stratégies de partage des voix qui reposent sur autre chose qu'un échange de répliques.

On nomme *fragmentation* la division d'un texte en parcelles, de manière à ce qu'il devienne morcelé. Lorsqu'il est ainsi fragmenté, le texte n'obéit plus nécessairement à une progression linéaire où chacune des répliques engendre la suivante. Il est en éclat. Il n'est

⁵⁹ Muriel Plana, *Op. Cit.*, p. 39.

⁶⁰ Jean-Pierre Ryngaert, « Préface », dans Jean-Pierre Ryngaert (sous la dir.) *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 5.

plus qu'un « puzzle aux pièces vouées à rester disjointes ⁶¹ », affirme Joseph Danan, qui parle quant à lui, de *désempoîtement* pour rendre compte du même phénomène. Selon David Lescot et Jean-Pierre Sarrazac, la *fragmentation* « [...] induit la pluralité, la rupture, la multiplication des points de vue [et] l'hétérogénéité ⁶² ». Elle contribue donc à « émanciper le dialogue de théâtre de l'univocité et du monologisme [...] et à instaurer, au sein de l'œuvre dramatique un véritable dialogisme ⁶³ ». Selon Mikhaïl Bakhtine, principal théoricien de cette notion, le dialogisme désigne la pluralité des voix ou des points de vue au sein d'un seul énoncé ou d'un seul texte. Ainsi, selon lui, la dramaturgie ne serait pas véritablement dialogique, puisqu'elle est régie par une instance toute-puissante : la voix de l'auteur. Sarrazac croit qu'il est possible de contrer cette prédestination du texte théâtral au monologisme par l'entremise de l'hybridation et de la fragmentation, qui ont le pouvoir de redonner aux multiples voix leur autonomie. Florence Baillet est du même avis lorsqu'elle affirme que l'hétérogénéité au sein d'un texte permet

une pluralité dynamique évitant de s'enfermer dans un unique point de vue. L'hétérogénéité est dans ce cas étroitement liée à l'idée de la polyphonie, à ceci près qu'elle n'est pas seulement la trace d'une multiplicité des voix du dialogue mais surtout de leurs différences, de leur diversité fondamentale, qui permet un véritable dialogisme ⁶⁴.

C'est par l'entremise de nombreuses stratégies visant l'éclatement et la fragmentation du dialogue qu'une telle confrontation des singularités peut être atteinte. La première et plus commune est celle du montage.

⁶¹ Joseph Danan, « Le Désempoîtement », dans Jean-Pierre Ryngaert (sous la dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 25.

⁶² David Lescot et Jean-Pierre Ryngaert, « Fragment/fragmentation/tranche de vie », dans Jean-Pierre Sarrazac (sous la dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 90.

⁶³ Jean-Pierre Sarrazac, « Le Partage des voix », dans Jean-Pierre Ryngaert (sous la dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 18.

⁶⁴ Florence Baillet, « L'hétérogénéité », dans Jean-Pierre Ryngaert (sous la dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 28.

2.2 Le montage

Comme nous l'avons vu dans la section précédente, le *montage* est également utilisé pour réaliser une *adaptation-non-adaptation*, ce qui confirme la parenté entre cette pratique et la dramaturgie contemporaine. Le *montage* renvoie à l'interaction de plusieurs fragments, souvent de provenance et de genres divers. Selon Baillet, ce procédé permet de « donner naissance à des dialogues qui reposent sur des effets de chocs et de contraste entre des éléments hétéroclites ⁶⁵ ». On peut en effet, par l'entremise d'un procédé de montage, placer côte à côte au sein d'une œuvre deux types de discours différents – par exemple une scène dramatique et un discours politique – ce qui souligne leur nature contrastante, tout autant que leur autonomie. On peut ainsi dire que le montage permet de créer une « mise en tension » scénique qui ne repose plus sur la création d'un conflit dramatique, mais sur la confrontation des discours et des genres. Jean-Pierre Sarrazac perçoit également le montage comme un procédé « qui se refuse à fixer une œuvre dans un sens unique, à présenter une idée achevée du monde, mais préfère l'ouvrir à une pluralité d'interprétations ⁶⁶ ». En effet, le montage crée un agencement de répliques qui se succèdent sans nécessairement avoir entre elles un rapport de forme ou de sens. Qu'il soit utilisé comme technique adaptative, ou encore comme stratégie pour créer un texte dramatique dit nouveau, le montage permet de relayer le sens du spectacle au spectateur, qui est appelé à interpréter ce qu'il entend avec toute sa subjectivité, ainsi que les repères socio-culturels qui lui sont propres. Cela ne signifie pas, toutefois, que le montage sert à marier des fragments de textes de manière incohérente et arbitraire. Au contraire, le sens du spectacle peut résider dans l'organisation de certaines séquences de répliques et dans

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, *Op. Cit.*, p. 136.

le jeu dialogique que leur mise en contact et la comparaison de leur agencement permettent, davantage que dans le propos des fragments de textes eux-mêmes.

Il semble à propos de rapprocher l'idée même du *montage* à celle du « devenir rhapsodique du théâtre », énoncée par Jean-Pierre Sarrazac. Cette idée renvoie à l'assemblage de formes plurielles et hétérogènes dans le texte dramatique contemporain comme métaphore de l'éclatement du monde. Il importe de rappeler que le terme « rhapsode » lui-même (du grec *rhaptein*) renvoie étymologiquement au verbe « coudre », « le rhapsode originel étant un "couseur de chant" ⁶⁷ ». Ainsi, l'idée d'un théâtre rhapsodique renvoie à l'acte de « coudre ensemble » des extraits de textes, parfois issus de sources et de genres différents (dramatique et épique, par exemple), d'où le rapprochement avec l'idée même du montage.

Les procédés de la *fragmentation* et du *montage* permettent de créer différents types de dialogue tels que le « dialogue tressé ⁶⁸ », qui renvoie à l'entrelacement de la parole en éclats. Ou encore le « dialogue narratif », qui consiste, selon Joseph Danan, en une parole narrative livrée par deux ou plusieurs voix provenant de situations d'énonciations différentes, mais qui demeurent indissociables les unes des autres, la trame émanant de leur entrelacement. Ces différents assemblages de texte permettent sans aucun doute au texte théâtral de s'émanciper de la forme dramatique en permettant la multiplication des points de vue et une mobilité illimitée au niveau temporel et spatial, ce qui commande également la réintégration d'un dialogisme, ne serait-ce que d'ordre formel, à même le texte. En ce sens, ils permettent également de créer, à différents degrés, ce que Julie Sermon qualifie de *métadialogue*.

⁶⁷ Jean-Pierre Sarrazac, « Le Drame en devenir », dans *L'Avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p. 52.

⁶⁸ Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », 2007, p. 106.

2.3 Le métadialogue

Il serait erroné de confondre le *métadialogue* avec le *métarécit* ou encore, avec la *métafiction*. Alors que le *métarécit* désigne l'enchâssement d'un récit second et autonome à l'intérieur d'un récit premier, la *métafiction* désigne plutôt les œuvres qui renvoient à leur propre caractère fictionnel. Or, lorsqu'il est question de *métadialogue*, il n'est pas question de l'enchâssement d'un second dialogue à l'intérieur d'un premier, ni d'un dialogue qui renvoie à sa propre construction. Tel que Julie Sermon le définit, le *métadialogue* désigne plutôt le résultat d'une orchestration de répliques *a priori* désunies. C'est un procédé qui « joue implicitement de l'énonciation et crée des conflits qui ne sont que métalinguistiques ⁶⁹ ». Ce concept permet donc de rendre compte d'un dialogue qui existe uniquement pour le spectateur et donc, qui existe dans la construction de la parole elle-même au cours de la représentation plutôt que dans l'action ou la fiction représentée. Les discours qui se croisent proviennent de situations d'énonciations indépendantes, lesquels ne se répondent pas. La communication entre les différents énonciateurs est donc perçue par les spectateurs comme étant impossible et par le fait même, ne relevant pas du dialogue dit traditionnel. C'est la rencontre des répliques – impossible selon la logique mimétique – qui fait émerger un sens, voire même à la longue, une fable, dans l'esprit du spectateur. C'est donc en quelque sorte l'organisation du texte, davantage que les répliques elles-mêmes, qui devient le lieu du sensible et de la création du sens retenu. Le métadialogue permet ainsi de créer une complicité avec le spectateur, l'impliquant directement en lui demandant de décoder, de déchiffrer un discours sous-jacent à la parole.

Marie-Christine Lesage donne un exemple de métadialogue dans un article dans lequel elle analyse deux pièces du dramaturge Daniel Danis. Elle explique que dans *Celle-là* et dans *Cendres de cailloux*, il n'y a

⁶⁹ Julie Sermon, *Op. Cit.*, p. 33.

pas de dialogue direct entre les personnages, mais un agencement des mondes intimes qui se révèlent en alternance. Les voix solitaires ne se rencontrent jamais que pour le spectateur, et le dialogue indirect des consciences entre elles, instauré par l'auteur, prend l'aspect d'un ingénieux artifice qui permet de rendre dicible l'indicible⁷⁰.

Lesage présente ici le métadialogue comme une convention dramatique mise en place par l'auteur à l'intention des spectateurs qui présente chacune des consciences équipollentes dans toute leur subjectivité. Le spectateur se retrouve donc plongé en alternance dans les perceptions propres à chaque discours. Assurément, un tel mode de composition « commande un second degré de lecture ⁷¹ » : ce n'est pas tant de ce qui est dit que le sens émerge, mais bien de la relation qui unit les différents discours, relation créée par la juxtaposition des discours à même le texte et leur comparaison dans l'esprit du spectateur éventuel. Lorsque, dans le cas d'une adaptation, un texte narratif est porté à la scène sans *transmodalisation*, mais que des opérations de montage et de réagencement sont effectuées, il est probable qu'un métadialogue soit ainsi créé. Il est également probable que de ce fait, la figure scénique représentée par l'interprète puisse difficilement être qualifiée de « personnage ».

2.4 Du « personnage théâtral » au « sujet parlant »

Selon Sermon, dans un contexte où le dialogue éclate, où « les auteurs ne proposent alors qu'un tissu de voix tour à tour juxtaposées, syncopées, entremêlées, qui procèdent par déclinaison, reprise et variation ⁷² », la notion de personnage tend à disparaître. De fait, laissés sans repères spatio-temporels, sociaux ou encore psychologiques, les énonciateurs perdent tout ancrage référentiel. Dès lors, la nature de leur présence scénique se complexifie et laisse planer une série de questions pour le

⁷⁰ Marie-Christine Lesage, « Archipels de mémoire : l'œuvre de Daniel Danis », *Revue de théâtre Jeu*, n° 78, p. 88.

⁷¹ *Loc. cit.*

⁷² Julie Sermon, *Op. Cit.*, p. 33.

récepteur éventuel : qui parle ? D'où est énoncée la parole ? À qui celle-ci s'adresse-t-elle ? De prime abord, ils semblent ne plus être que des « "voix " qui [se répondent ou feignent] de se répondre dans l'espace non mimétique de la scène, ne partageant plus que cet espace-là et le temps de la représentation ⁷³ ». C'est dans ce contexte que les personnages d'autrefois sont mieux définis dans la dramaturgie contemporaine en tant que *sujets parlants* ou, pour reprendre la terminologie de Sermon, en tant qu'« énonciateurs incertains ⁷⁴ », figures abstraites qui évincent le personnage théâtral à proprement parler. Il est évident que l'éclatement du dialogue et l'apparition de sujets parlants sont des phénomènes indissociables. Dans les deux cas, l'idée du partage des voix est centrale.

Il arrive fréquemment que le *sujet parlant* soit traversé par des discours et des paroles qui ne lui appartiennent pas. Comme le dit Baillet, il est « traversé par la rumeur du monde ⁷⁵ ». Il serait donc, par définition, un être polyphonique. La polyphonie est un concept attaché à celui du dialogisme et qui est également issu des études de Bakhtine. Il renvoie à l'affrontement et au côtoiement d'une multiplicité de voix au sein d'un même discours. Selon Bakhtine, la polyphonie a pour fondement l'idée que plusieurs voix coexistent de façon indépendante et non hiérarchisée à l'intérieur d'une seule parole : celle du locuteur lui-même, celle de certains discours sociaux auxquels le locuteur est confronté, ou encore la voix de l'auteur. Ainsi, un texte polyphonique est toujours composé d'un enchevêtrement de voix. La polyphonie remet en cause l'unicité et l'identité de l'énonciateur. Adaptée au théâtre, elle remet en question le principe issu du théâtre réaliste de la nécessité d'un référent psychologique pour comprendre le fonctionnement du personnage. Elle participe donc activement à l'apparition d'un énonciateur qui relève davantage du *sujet parlant* que du *personnage*.

⁷³ Joseph Danan, *Op. Cit.*, p. 25.

⁷⁴ Julie Sermon, *Op. cit.*, p. 31.

⁷⁵ Florence Baillet, *Op. Cit.*, p. 28.

Lorsque le personnage théâtral est remplacé par un sujet parlant, la nature même du texte théâtral est ébranlée. En effet, celui-ci relève dès lors davantage de la parole que de l'action, psychologique ou autre. Ainsi, les enjeux liés directement à la parole peuvent gagner en importance. L'auteur peut dès lors davantage explorer les possibilités offertes par la langue et par la voix en faisant fi de tout cadre référentiel, ce que font de nombreux dramaturges contemporains. Un tel rapport au langage rappelle la poésie où le traitement poétique de la langue fonctionne, comme nous l'avons vu, à l'extérieur de toute logique référentielle et permet une autre saisie – plus imagée et métaphorique – du monde. Lorsque le texte de théâtre fonctionne selon une telle logique, cela a une incidence directe sur la relation entre la parole et le corps de l'interprète. Ce corps peut exister lui aussi selon une logique autre, plus « poétique » ou « symbolique » qui relève davantage d'une expérience sensible, comme en danse contemporaine, par exemple. Le comédien peut travailler à transmettre corporellement la poésie du texte, les « sensations » qui s'en dégagent, sans représenter physiquement ou vocalement un personnage. Tout comme la langue et la voix, le corps peut donc être exploité pour ce qu'il a le potentiel de signifier.

Dans un texte qui réduit la figure du personnage à celle du sujet parlant, tel que nous venons de le décrire, la création du dialogue (ou du métadialogue) relève de la façon dont les voix s'agencent, se répondent, s'entrechoquent, se font écho ou se tressent. La notion de rythme y joue donc un rôle important. À cet effet, Patrice Pavis note que dans le contexte théâtral contemporain, plusieurs metteurs en scène en viennent même « à chercher un tout autre paradigme de la représentation théâtrale, celui de l'auditif, du temporel, de la séquence signifiante, bref de la structuration rythmique ⁷⁶ ». Le rythme sert donc à organiser le spectacle et dans certains cas, il en constitue même le sens, ce qui n'est pas sans rappeler certaines formes théâtrales poétiques, le théâtre néo-classique français tout autant

⁷⁶ Patrice Pavis, *Op. Cit.*, p. 309.

que celui de Claude Gauvreau. À l'instar de cette tendance, les créateurs du spectacle *L'Homme invisible/The Invisible Man* ont sans aucun doute placé le rythme au cœur de leurs préoccupations. Mais encore faut-il préciser le sens de cette notion dont la définition a fluctué énormément au fil du temps et selon les domaines et écoles de pensée qui s'y sont intéressés.

2.5 Pour une définition du rythme

Le « rythme » a longtemps été défini dans son rapport à la métrique et étudié selon des schémas rythmiques, des modèles statiques; bref, selon un compte. Le pied, l'hémistiche, la césure sont autant de notions qui permettent de parler du rythme dans le vers et de le quantifier, par exemple. Or, les théories contemporaines l'envisagent davantage comme un flux ou un mouvement « qui ne se présente pas comme une donnée objectivement mesurable ou extérieurement décelable [, mais qui] s'inscrit au cœur, et dans la totalité de l'œuvre, faisant la cohérence de son agencement particulier ⁷⁷ ». Chef de file de cette école de pensée qui veut libérer le rythme de la métrique, Henri Meschonnic le définit comme

l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et [qu'il] appelle la signifiante ; c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. [...] Contre la réduction courante du « sens » au lexical, la signifiante est de tout le discours, elle est dans chaque consonne, dans chaque voyelle qui, en tant que paradigme et que syntagmatique, dégage des séries. [...] Organisant ensemble la signifiante et la signification du discours, le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours⁷⁸.

⁷⁷ Geneviève Jolly, « Mouvement de la fiction », dans *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 234

⁷⁸ Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009[1982], p. 216-217.

Autrement dit, le rythme est avant tout une organisation qui produit une forme et une configuration. Il consiste plus précisément en l'organisation subjective de la parole et du discours et il doit être, selon Meschonnic, étudié dans son rapport au sujet énonciateur. Plus simplement, le rythme est pour Meschonnic « le mouvement de la parole et de la vie dans le langage⁷⁹ ». Dans *Critique du rythme*, ce dernier insiste sur le fait que le rythme est inséparable du sens, qu'il peut même signifier davantage que les mots eux-mêmes puisqu'il inclut toute la prosodie du texte, ainsi que sa portée sociale et son caractère corporel et oral. Le rythme n'existe que dans la pluralité et appelle les interprétations multiples : « [p]lus proche de la valeur que de la signification, [il] installe une réceptivité, un mode de comprendre qui s'insère au défaut de la compréhension courante, celle du signe⁸⁰ ». Plutôt que de s'adresser à l'intellect du lecteur ou du spectateur, le rythme s'adresse à lui dans toute sa corporalité et sa subjectivité. S'il peut être perçu par le lecteur/spectateur, c'est qu'il se construit à partir de « métaphysiques adverses⁸¹ », soit de contrastes, tel que le continu et le discontinu. Ainsi, « [d]ans la représentation, le rythme est sensible dans la perception d'effets binaires : silence/parole, rapidité/lenteur, plein/vide, accentuation/non-accentuation, mise en relief/banalisation, détermination/non-détermination⁸² ». Des procédés tels que la rupture et le discontinu modulent eux aussi le rythme.

Dans son ouvrage intitulé *Le Théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Sandrine LePors traite de l'indissociabilité d'un théâtre présentant des « voix » – ce que nous avons qualifié de sujet parlant – et d'un travail sur le rythme :

L'articulation entre l'émergence de voix et la construction d'un travail rythmique où les répliques composent un large éventail de signaux sonores contribue à façonner ce que j'appellerais un « espace phoné ». L'espace phoné qui se caractérise d'abord par

⁷⁹ Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 13.

⁸⁰ Henri Meschonnic, *Op. Cit.*, 2009, p. 183.

⁸¹ Patrice Pavis, *Op. Cit.*, p. 309.

⁸² *Loc. cit.*

une absence de point centrifuge (il est souvent le carrefour de voix entremêlées) est travaillé selon une logique de composition rythmique qui place les locuteurs non pas en premier chef dans une « situation dramatique » mais dans une « situation d'énonciation » qui engage un jeu sur la surface du langage⁸³.

Cette réflexion de LePors rejoint en bien des aspects la conception du métadialogue exprimée par Sermon. De fait, il semble que ces deux idées vont de pair : autant que l'espace phoné dont traite LePors, le métadialogue créé à l'aide d'un agencement particulier de répliques travaille à faire émerger le « sens » du texte à partir d'un « jeu sur la surface du langage », qui est de l'ordre de l'énonciation de la parole, plutôt que de l'action représentée.

3. Présentation de la méthodologie

3.1 Analyser l'adaptation

Dans son article « Adaptation et transfictionnalité », Richard Saint-Gelais présente les deux stratégies qu'il juge les plus répandues pour l'étude de l'adaptation : la première consiste à relever les « différences *diégétiques* [nous soulignons]⁸⁴ » ainsi que les opérations transformatives qui ont été exécutées dans toute leur technicité : « [...] on fait le relevé des scènes escamotées ou ajoutées, des modifications des attributs des personnages ou des altérations du cadre spatiotemporel⁸⁵ ». La seconde consiste plutôt à « examiner les différences *esthétiques* [nous soulignons] impliquées par le passage à un autre domaine⁸⁶ » : sont alors notés les changements impliqués directement par le passage à la scène, dont, par exemple, « l'incarnation des personnages en des acteurs particuliers, le passage de la description (linéaire) à l'image (simultanée), le remplacement de la focalisation par l'ocularisation, etc.⁸⁷ ». Autrement dit, il s'agit de repérer comment la scène,

⁸³ Sandrine LePors, *Le théâtre des voix, à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p. 43.

⁸⁴ Richard Saint-Gelais, « Adaptation et transfictionnalité », dans André Mercier et Esther Pelletier, (sous la dir.), *L'Adaptation dans tous ses états*, Québec, Nota Bene, 1999, p. 245.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 245.

⁸⁶ *Loc. cit.*

⁸⁷ *Loc. cit.*

dans ce qu'elle a de matériel, transforme l'œuvre adaptée du point de vue du mode d'énonciation et du style. Thierry Groensteen, qui parle quant à lui de « transécriture » pour désigner le passage d'une forme d'écriture à une autre, identifie trois différents types de modalités qui permettent d'orienter l'étude d'une adaptation : les *modalités liminaires*, les *modalités transfictionnelles* et les *modalités organisationnelles*⁸⁸. L'étude des *modalités liminaires* interroge le choix de l'œuvre adaptée, ses spécificités, son mode, ainsi que son contexte d'élaboration. Nous aborderons d'ailleurs celles-ci au cours du chapitre qui suit. Le troisième chapitre rendra compte des *modalités transfictionnelles et organisationnelles* en faisant état du passage de l'*hypotexte* à l'*hypertexte* par le biais d'une analyse comparative. Ce faisant, les transformations apportées à la fable (*modalités transfictionnelles*), à la forme et à la structure (*modalités organisationnelles*) de l'œuvre seront définies. Dans le quatrième chapitre, il sera finalement question d'observer les « *différences esthétiques* » dont parle Saint-Gelais, soit les différences engendrées directement par le passage à la scène, alors que nous examinerons les principes organisateurs de cette mise en scène. En ce sens, la combinaison de ces stratégies permettra, en trois temps, de rendre compte du travail d'adaptation qui s'est opéré dans le cadre de la production *L'Homme invisible/The Invisible Man*, du travail d'adaptation textuel, à la représentation.

3.2 Réalisation de l'analyse comparative

Afin de réaliser l'analyse comparative, l'*hypotexte* a été divisé en dix-sept segments de quelques pages chacun. Les segments ont été établis selon les différents tableaux ou mouvements du spectacle, tel que nous avons pu les percevoir. Un tel choix s'inspire donc du rythme implicite au spectacle. Bien que cela crée des segments qui sont tous de

⁸⁸ Thierry Groensteen, « Fictions sans frontières », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (sous la dir.), *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, Québec, Angoulême, Nota Bene. Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 29.

longueur différente, une telle segmentation était essentielle au travail d'analyse puisqu'elle permet de considérer l'*hypotexte* en sections isolées et ainsi, de le comparer de façon plus précise et détaillée avec l'*hypertexte*. Pour chacun des segments, les réagencements, transformations et modifications décelés ont été notés sur une fiche à l'aide d'observations et de diagrammes, qui sont joints au présent mémoire en annexe. Certains d'entre eux sont également présentés en extrait au troisième chapitre, l'analyse présentée dans ce dernier s'appuyant sur ceux-ci. Les diagrammes, qui se présentent comme suit, permettent d'analyser chacun des segments dans leur rapport à l'hypotexte, mais également dans leur rapport les uns aux autres, de manière à saisir la dynamique globale de l'hypertexte ainsi que la construction rythmique qu'il propose :

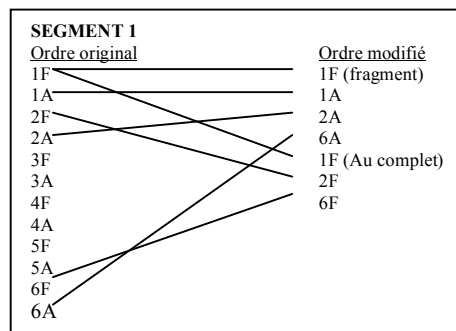


Figure 1 – Diagramme des transformations opérées (segment 1)

Dans la colonne de gauche du diagramme, l'ordre des tableaux tels qu'ils apparaissent dans le récit original est présenté. Dans la colonne de droite, c'est l'ordre des tableaux tels qu'ils apparaissent dans l'adaptation qui est illustré. Les données correspondantes de chacune des colonnes sont reliées par de simples lignes. Ensemble, celles-ci esquissent visuellement le mouvement et la dynamique du travail de réagencement. Plus le diagramme est simple et moins les lignes s'entrecroisent, plus les transformations apportées sont mineures. C'est le cas de l'exemple donné plus haut. Lorsque les lignes se croisent de

façon régulière et symétrique, le diagramme révèle une simple inversion de l'ordre d'apparition des textes français et anglais, comme le démontre ce diagramme :

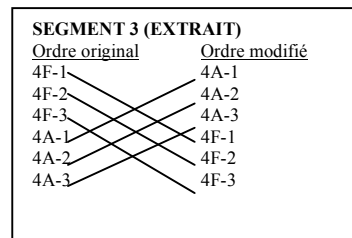


Figure 2 – Diagramme des transformations opérées (Extrait de segment 3)

Contrairement aux deux premiers cas de figure, un diagramme complexe et asymétrique dévoile un travail de remaniement plus important et plus sporadique. C'est le cas dans l'exemple suivant :

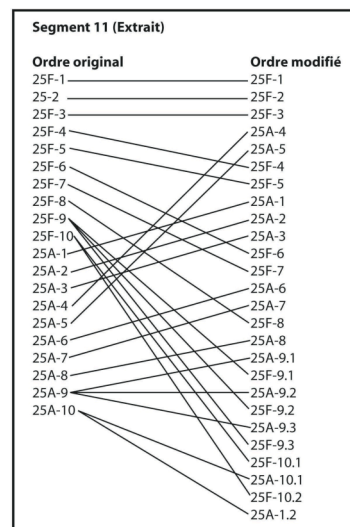


Figure 3 – Diagramme des transformations opérées (Extrait de segment 11)

Ce dernier diagramme, en plus d'être plus complexe que les deux premiers, est également d'une étendue plus grande. De fait, on peut remarquer que la colonne de droite est composée d'un nombre de données plus élevé que celle de gauche. Cela est dû au fait que la complexification du réagencement du texte entraîne une fragmentation des tableaux, ainsi

que des vers. Cela veut dire que pour certains segments, il est nécessaire d'identifier les tableaux, certes, mais également les vers, ainsi que les fragments de vers. Pour ce faire, une typologie a dû être créée.

3.3 Typologie

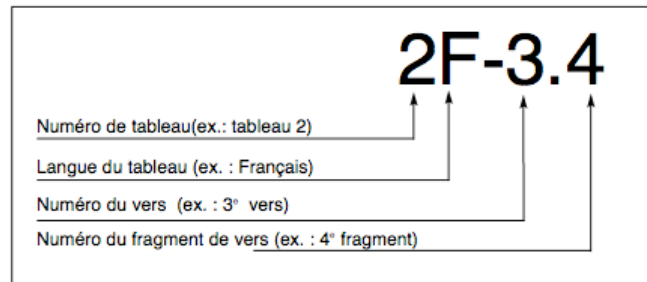


Figure 4 – Présentation de la typologie

Le premier chiffre du sigle du diagramme ci-dessus correspond au numéro de tableau, et la lettre correspond à la langue dans laquelle celui-ci est écrit. Ainsi, le sigle « 2F » désigne le second tableau français du récit. Les chiffres qui suivent le tiret indiquent quant à eux respectivement le numéro d'un vers au sein d'un tableau et le numéro de fragment d'un vers. Ainsi, le sigle « 2F-3.4 » désigne le quatrième fragment du troisième vers du second tableau français. Il est à noter que ce ne sont pas tous les diagrammes qui présentent des numéros de vers et de fragments de vers, puisque ce n'est pas dans tous les segments que les tableaux et les vers sont fragmentés. La typologie utilisée au sein des diagrammes sera également intégrée tout au long du mémoire pour identifier les segments de textes dont il sera question.

DEUXIÈME CHAPITRE
L'hypotexte:
L'Homme invisible/The Invisible Man. Un récit/A story.

1. L'Homme invisible : topos franco-ontarien

L'Homme invisible/The Invisible Man est sans l'ombre d'un doute un des textes les plus importants du canon littéraire franco-ontarien. Catherine Leclerc affirme d'ailleurs que ce texte est même « le plus connu et célébré de toute la littérature franco-ontarienne moderne, dont il a contribué à poser les balises fondatrices ⁸⁹ ». La critique universitaire y perçoit, par un effet de métonymie, le portrait même de l'Ontario français : le personnage éponyme est aujourd'hui devenu un topos ou comme le dit Louis Bélanger, « une métaphore du paradoxe franco-ontarien ⁹⁰ ». À preuve, la figure de « l'homme invisible » a été réutilisée par plusieurs artistes œuvrant dans divers domaines artistiques dont le théâtre, les arts visuels, la chanson ou le documentaire. Les exemples abondent : en 1981, une série de films documentaires produits par l'ONF avait pour titre *À la recherche de l'Homme invisible*. En 1984, le groupe CANO a repris un extrait du récit de Desbiens pour créer la chanson *Invisible* sur le disque intitulé *Visible*. Il serait également possible de faire un rapprochement entre la figure de L'Homme invisible et le personnage éponyme de la pièce *L'Homme effacé* de Michel Ouellette⁹¹. Plus récemment, soit en février 2011, la compagnie Theatre Kingston a produit le spectacle *The Invisible Man/L'Homme invisible*, une reprise de l'adaptation textuelle exécutée par l'équipe de La Vieille 17, mais dans une tout autre mise en scène⁹². Finalement, en avril 2011, l'exposition de l'artiste peintre franco-

⁸⁹ Catherine Leclerc, « Des langues en partage ? La cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine », thèse de doctorat, Université Concordia, Département des lettres et sciences humaines, 2004, p. 243.

⁹⁰ Louis Bélanger, « Patrice Desbiens au cœur des fictions sociales », dans Hédi Bouraoui (sous la dir.), *La Littérature franco-ontarienne : état des lieux*, Sudbury, Université Laurentienne, 2000, p. 205.

⁹¹ Louis Patrick Leroux souligne d'ailleurs un tel rapprochement. Louis Patrick Leroux, « Michel Ouellette, l'œuvre correctrice du ré-écrivain », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3 (102), 2009, p. 62.

⁹² Ce spectacle, mis en scène par Harry Standjovsky, était présenté par une compagnie de théâtre ontarienne anglophone. Fait révélateur, les créateurs ont choisi d'inverser le titre de manière à ce

ontarien Benjamin Rodger intitulée *J'ai vu l'homme invisible, mais lui ne m'a pas vu* était présenté au Foyer Roger-Saint-Denis à La Nouvelle Scène d'Ottawa⁹³. Manifestement, l'univers et le personnage fictifs imaginés par Desbiens ont fait école et ont ainsi traversé les frontières génériques. Dans une entrevue accordée à la presse, Roch Castonguay souligne la renommée toujours croissante de cette figure en Ontario français : « Ici, l'homme invisible, tout le monde le connaît. Même si, ici, le recueil de poèmes de Patrice Desbiens, personne ne l'a lu⁹⁴ ».

L'œuvre originale qui a tant inspiré les générations artistiques à suivre raconte l'histoire d'un « Tout-homme Franco-Ontarien » qui, « bilingue de naissance », se trouve « écartelé entre les deux versants de son appartenance culturelle⁹⁵ ». Dans l'espoir de se libérer du sentiment de dépossession qui l'habite, il quitte sa ville natale, Timmins, et part à la recherche de sa véritable identité. Sa quête l'entraîne dans une longue errance qui le mène à Québec, en passant par Toronto. Tout au long de son parcours, il tente tant bien que mal de trouver l'amour, mais surtout, de trouver une patrie à laquelle il peut s'identifier.

2. Un récit dialectique et bilingue

Ce récit est indissociable de la forme dans laquelle il a été écrit, sa structure dialectique et bilingue portant tout le poids de son propos. Chaque épisode du récit est en effet raconté dans les deux langues d'usage du personnage éponyme, soit le français et l'anglais. La mise en page permet aux deux versions du récit de se confronter directement.

qu'on puisse lire : « *The Invisible Man/L'Homme invisible* » plutôt que « *L'Homme invisible/The Invisible Man* ».

⁹³ En plus de jouer du principe même de l'invisibilité, on pouvait reconnaître sur certaine des toiles de cette exposition un portrait aujourd'hui assez connu de Desbiens lui-même. Pour de plus amples renseignements, veuillez consulter : <http://www.benjaminrodger.com/>

⁹⁴ Roch Castonguay cité dans Hervé Guay, « Deux pour un », *Le Devoir*, 14 octobre 2006, p. 3.

⁹⁵ Patrice Desbiens, *L'Homme invisible/The Invisible Man*, dans *L'Homme invisible/The Invisible Man suivie de Les Cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Récits », 1997[1981], quatrième de couverture.

Le texte s'organise en séquences de deux pages, où se côtoient les deux versions du récit ; celle en français sur la page de gauche et celle en anglais sur la page de droite :

■ 1 L'homme invisible est né à Timmins, Ontario. Il est Franco-Ontarien.	The Invisible man was born in Timmins, Ontario. He is French-Canadian. 1 ■
---	--

Figure 5 – Extrait *L'Homme invisible/The Invisible Man*, p. 10 et 11.

Chacune des versions du récit, que nous nommerons désormais – par souci de simplicité et de clarté – « tableau », se voit attribuer une numérotation, la même pour les deux tableaux d'une même séquence. Selon Lucie Hotte, la double numérotation de ce récit composé de 46 tableaux français et de 46 tableaux anglais « instaure une discontinuité ⁹⁶», c'est-à-dire qu'elle marque « le passage d'un fragment à un autre, soulignant la coupure ⁹⁷», à la manière d'une division en chapitres. Ainsi, bien que le texte raconte une histoire continue, son organisation fait en sorte que le récit demeure fragmenté⁹⁸.

Comme le remarque Josée Boisvert⁹⁹ dont le mémoire de maîtrise porte sur la présence de l'anglais en tant qu'élément esthétique dans l'œuvre de Desbiens, l'organisation du texte sur la page permet au lecteur d'effectuer un travail de comparaison des deux versions : « celui-ci s'aperçoit, à mesure que le texte se déploie, de l'asymétrie

⁹⁶ Lucie Hotte, « L'Espace textuel de la fragmentation chez Patrice Desbiens » dans Carlo Lavoie (sous la dir.), *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 325.

⁹⁷ *Loc. cit.*

⁹⁸ Dans « L'Espace textuel de la fragmentation chez Patrice Desbiens », Lucie Hotte étudie d'ailleurs certains des écrits de Desbiens à la lumière de la notion de « fragmentation ». Ce faisant, elle désigne certains de ses ouvrages comme une « narration fragmentée » plutôt qu'une « poésie narrative ».

⁹⁹ Le mémoire de Josée Boisvert offre une analyse plus approfondie des décalages et divergences qui existent entre les deux versions du récit de *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Nous les présentons de manière plus succincte, l'objectif premier de ce chapitre étant de dégager le fonctionnement général de l'œuvre pour mieux ensuite étudier en détail les transformations qui se sont opérées dans le cadre de l'adaptation.

grandissante, créée par de nombreuses divergences, qui distingue la version française de l'anglaise ¹⁰⁰». Ce n'est donc pas tant ce qui est dit dans chacune des langues qui donne un sens au texte, mais bien les différences et donc, le jeu dialogique qui existent entre les deux versions. En ce sens, selon Catherine Leclerc, ce texte dont toute la cohérence relève directement d'un bilinguisme inhérent devient « l'exemple le plus radical de colinguisme qu'il soit possible de concevoir ¹⁰¹». L'extrait ci-dessus, qui présente les premières pages de l'œuvre, expose d'ailleurs d'office l'écart sémantique qui existe entre les deux versions alors que l'appellation « Franco-Ontarien » est remplacée en anglais par celle de « *French-Canadian* ». Par un procédé que Boisvert qualifie de « généralisation », le texte « fait intervenir un terme au contour sémantique plus ample [*French-Canadian*] pour remplacer un terme plus précis [Franco-Ontarien] ¹⁰²». Cela expose une certaine incapacité à nommer clairement la culture d'origine du personnage, « les subtilités de l'identité des francophones du pays [étant] insignifiantes ¹⁰³ » pour l'Anglo-canadien, alors que « le francophone de l'Ontario tient à sa spécificité ¹⁰⁴ » au moment de se nommer dans sa langue maternelle.

Ce type d'écart qui relève de la complexité propre à la figure emblématique s'accroît au fur et à mesure que le récit progresse. Comme le remarque Robert Dickson, qui s'est intéressé à l'œuvre de Desbiens dans le cadre de divers articles critiques, il arrive fréquemment que « l'un ou l'autre texte, dévoile (ou tai[se]) un élément, un commentaire ¹⁰⁵ ». De tels écarts paraissent textuellement, alors que l'une des deux versions du texte s'étend plus longuement que l'autre. Ainsi, « l'effet miroir » qui existe visuellement

¹⁰⁰ Josée Boisvert, « L'Anglais comme élément esthétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, Département des Lettres françaises, 1998, p. 80.

¹⁰¹ Catherine Leclerc, *Op. Cit.*, p. 237.

¹⁰² Josée Boisvert, *Op. Cit.*, p. 82.

¹⁰³ Lucie Hotte, *Op. Cit.*, p. 326.

¹⁰⁴ Josée Boisvert, *Op. Cit.*, p. 83.

¹⁰⁵ Robert Dickson, « Autre, ailleurs, dépossédé. L'œuvre de Patrice Desbiens » dans Jules Tessier et Pierre Louis Vaillancourt (sous la dir.), *Les Autres Littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa (Cahiers du CRCCF, n° 24), 1987, p. 21.

dans le premier extrait disparaît. Cela invite une lecture comparatiste, le lecteur pouvant percevoir visuellement dès le premier coup d'œil les divergences qui existent désormais entre les deux versions, tel que le démontre l'extrait suivant :

■8 L'homme invisible est assis à son pupitre au Collège Sacré-Cœur Timmins Ontario anno domini. Sous le pupitre un renard lui mange les jambes. Le renard ronronne en mangeant. Dans un champ pas loin du collège, des vaches regardent passer le ciel. Les nuages sont beaux comme des moutons. Comme des décalques sur le flanc d'un avion de guerre.	8■ Everyone in town is starting to glow and act a little strange. Especially the invisible man's mother. Meanwhile, the invisible man is sitting at his desk in Sacred Heart College Timmins Ontario anno domini. See the cat. See the dog. See that cat run. See the fox. The invisible man is very still and the fox is under his desk eating away his legs. See the furry fox. See the furry fox hurry as it chews. In a field not far from the school, cows look at the sky go by. There are a few clouds in the sky. Like decals on a fighter plane.
---	---

Figure 6 – Extrait *L'Homme invisible/The Invisible Man*, p. 24 et 25.

Faute de pouvoir « traduire » la série d'exercices de lecture de langue anglaise qui ne trouve pas d'équivalence francophone, le tableau français reprend l'un des sujets – le « furry fox » – et en fait le propos d'une image poétique qui s'appuie elle aussi sur l'allitération (« Le renard ronronne en mangeant ¹⁰⁶»). En résultat, le tableau anglais est plus étendu que son analogue français. Si le tableau français n'est pas mis en relation avec le tableau anglais, l'image poétique du renard perd son sens, la réalité à laquelle elle fait référence appartenant à l'univers de ce second tableau. Le passage traduit en quelque sorte le sentiment d'étrangeté qu'éprouve le personnage face à son environnement anglophone : il ne peut tout simplement pas l'exprimer en français. Ce passage devient également un commentaire sur la fonction de chacune des langues pour le personnage. Ce qui, en anglais, est un espace ayant une fonction de transmission du savoir devient un espace de

¹⁰⁶ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 24.

création poétique et ludique en français. Cela n'est pas sans rappeler un article de Tzevan Todorov sur le bilinguisme, où celui-ci défend l'argument qu'un être possède deux discours alternatifs qu'il utilise dans différents contextes, soit dans le privé et en public¹⁰⁷ :

Les deux discours, qui se caractérisent par une vocation à la totalité similaire à celle qu'ont les deux langues d'un bilingue, s'opposent entre eux par leur vocabulaire, un peu par leur syntaxe, mais surtout par le principe de leur fonctionnement. Le discours privé est régi par l'exigence de ce qu'on pourrait appeler la vérité d'adéquation : les énoncés doivent décrire le monde ou désigner les positions du sujet parlant de la manière la plus exacte possible. Le discours public lui est régi par la recherche d'une vérité de conformité : pour être apprécié, l'énoncé n'est pas confronté à une expérience empirique, mais à d'autres discours, donnés d'avance et connus de tous, à une opinion juste sur toute chose¹⁰⁸.

En ce sens, dans les écarts qui existent entre le récit français et anglais, chacune des langues est présentée par Desbiens comme ayant la capacité d'exprimer différents types de discours : le savoir, à travers un exercice connu de tous, et la poésie, à travers un jeu de langue inventé appartenant à l'imaginaire du personnage.

Des écarts tels que celui-ci se multiplient tout au long du récit, marquant le devenir autonome de chacune des versions. À partir des tableaux 28F et 28A, un décalage chronologique s'y ajoute. Dès lors, il n'y a plus de synchronisme entre ce qui est relaté en français à gauche et l'épisode livré en anglais dans le tableau adjacent, comme l'illustre cet exemple :

¹⁰⁷ Tzevan Todorov, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », dans *Du Bilinguisme*, Paris, Éditions Denoël, 1985, p. 14.

¹⁰⁸ *Loc. cit.*

■ 30 Katerine et l'homme invisible décident de vivre ensemble. C'est une décision de dernière minute. Leur amour est une maison en feu. Du monde saute des fenêtres. C'est urgent... On appelle les pompiers ... Les pom-piers appellent la police ... Leur amour est tellement chaud qu'il fait sonner toutes les alarmes. Les fausses alarmes ... Katerine et l'homme invisible louent un appartement sur une petite rue pittoresque de la belle ville de Québec. En premier, ils n'ont pas de lit, même pas de matelas, ils font l'amour sur le plancher de la cuisine. Le plancher de la cuisine est dur et froid et Katerine pleure souvent sous les affections de l'homme invisible ...	30 ■ The invisible man keeps working at the record store and moves in with Catherine. At first they don't have a bed, so they fuck on the kitchen floor. At first their love is so hot it burns the plaster off the walls. The smoke sets off the alarms in the apartment building. *** Catherine, like most angels, is just resting her wings between clouds. She is desperate and dangerous. She's bound for glory. The invisible man first realizes he's in trouble when some of his best friends start coming to serenade Catherine under their bedroom window.
--	---

Figure 7 – Extrait *L'Homme invisible/The Invisible Man*, p. 68-69

L'épisode qui suit les astérisques dans le tableau 30A n'est raconté qu'au tableau suivant en français. Le tableau en anglais prend donc les devants au niveau de la chronologie du récit. Nous pouvons remarquer dans ce segment que l'auteur marque l'ambiguïté du rapport du personnage à chacune des langues à même la graphie du prénom de la jeune femme dont il est question. Si l'homme invisible rencontre « Katerine » en français, en anglais, sa flamme s'appelle « Catherine ». À première vue, la manière dont le prénom est écrit dans chacune des langues semble représenter les graphies francophone et anglophone traditionnelles et les inverser. Cela marque la rupture entre les versants anglophone et francophone du personnage, mais également leur perméabilité : l'univers de l'homme invisible traverse l'univers de *The Invisible Man* et vice versa. Or, il est également possible de remarquer qu'en français, le prénom est écrit sans « h », alors que la véritable graphie traditionnelle et courante est plutôt Kat~~h~~erine. Cette graphie présente donc ce prénom anglophone comme s'il était prononcé par un francophone, puisqu'il est connu que les francophones ont de la difficulté à prononcer les « th » en anglais. En ce sens, la différence de graphie révèle le caractère véritablement francophone du personnage : même lorsqu'il

est question d'un prénom anglophone, la trace du français apparaît dans la prononciation. Si une nuance telle que celle-ci semble difficilement pouvoir être transposée à la scène, d'autres nuances qui apparaissent également dans ce passage peuvent l'être plus facilement.

Il est en effet possible de remarquer que le vocabulaire employé dans chacun des tableaux pour expliquer la relation que L'Homme invisible/The Invisible Man développe avec Katherine/Catherine diffère. Si, en anglais, ceux-ci « *fuck on the kitchen floor* ¹⁰⁹», en français, ils « font l'amour sur le plancher de la cuisine ¹¹⁰». Manifestement, la version anglophone du récit présente les choses de manière plus crue, plus vulgaire. Selon Boisvert,

[c]e choix de vocables ressortissant à des niveaux différents a pour effet de conférer aux descriptions de la relation amoureuse des personnages un caractère plus passionné, privilégiant la dimension sentiment dans la version française, alors qu'en anglais, le texte est plutôt axé sur le plaisir ¹¹¹.

Jules Tessier affirme qu'il arrive que certains auteurs de langue française aient ainsi recours à l'anglais par pudeur, trouvant une aise plus grande dans la langue seconde pour énoncer des informations plus osées ou encore plus vulgaires¹¹². Dans le cas présent, il semble plus juste de dire que l'auteur ait voulu démontrer que le personnage lui-même a une tendance plus prononcée à la vulgarité en anglais. En effet, les événements sont présentés de manière plus explicite dans l'ensemble de la version anglophone du récit, comme le remarque Tessier, qui affirme que certains énoncés plus osés

sont carrément gommés de la version française, comme ce détail : "*with the other hand, he plays with himself*" (HIM, p. 15). Dans la même page, une réplique apparaît en anglais dans les deux versions, non seulement parce qu'elle est vulgaire mais aussi parce

¹⁰⁹ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 69.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹¹¹ Josée Boisvert, *Op. Cit.*, p. 91.

¹¹² Jules Tessier, « Quand la déterritorialisation "déschizophrénise" ou De l'inclusion de l'anglais dans la littérature d'expression française hors Québec », dans *Américanité et francité, Essais critiques sur les littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2001, p. 39.

qu'elle correspond à un usage idiomatique répandu, à un certain niveau socioculturel : " *I don't need this shit*" ¹¹³.

Les écarts entre les versions francophone et anglophone du récit ne font que s'accroître au fur et à mesure que celles-ci progressent, jusqu'à se dissocier, tant au niveau des événements présentés que des thèmes privilégiés. C'est ainsi qu'au tableau 40, le récit anglais est presque supplanté par le récit français. Si ce dernier s'étend sur plus de trois pages – seul moment dans tout le récit où un tableau s'étend sur plusieurs pages – la version anglaise du tableau 40 n'est composée quant à elle que d'une demie page :

■ 40 - 10 degrés Celcius dehors et l'homme invisible attend une solution à tout ceci. Il attend une solution et son chèque de chômage. Son chèque de chômage arrive avec un bruit d'accident dans sa boîte à malle. Solution temporaire. Ce soir, l'homme invisible pourra fêter. Il pourra manger et boire. Surtout boire. Il aura un choix entre traîner les rues et traîner les bars. Rencontrer les Cléopâtre et les César. Les Baudelaire et les Johnny Cash. Eviter les amis. Embrasser l'ennemi. Boire jusqu'à la mutation. Vanter ses pouvoirs de caméléon. Laisser la jungle des chairs devenir son habitat naturel. Laisser les balbutiements babyloniens de la boisson brûler sa langue ... Solution temporaire. Comme une télévision empruntée. L'homme invisible sort de son trou comme le lézard tacheté qu'il est, cherchant de la nourriture dans la pourriture ... Sa langue fourchue furtivement fouillant les vitrines de la rue Saint-Jean ... ***	40 ■ The invisible man's tongue is twisted into knots. The French dialogue is in English subtitles and the English dialogue in in French Subtitles. But it's still a bad movie. The movie ends when all the actors are dead. *** 'I thought you said this was going to be a comedy' says the invisible man to the director of the bad movie. 'So now it's a comedy-drama' says the director, 'get out there, suffer, and make it look funny ... '
---	---

Figure 8.1 – Extrait de L'Homme invisible/The Invisible Man, p. 88-89.

¹¹³ *Loc. cit.*

la version francophone du récit dans un univers concret et déplorable. Les différents extraits donnés en exemple dévoilent comment la construction dialectique et bilingue du texte se complexifie tout au long du récit. François Paré confirme d'ailleurs que les écarts sont plus nombreux et plus importants « en fin de livre, au moment où le texte français, à force d'insistance, prend le dessus sur le texte anglais ¹¹⁴ ». Ce commentaire présente sans aucun doute la confrontation des deux versions du récit et donc, des deux langues comme une lutte ou un combat, ce qui consolide l'idée qu'une relation dialogique les unit. C'est en partie ce qui permet de créer un récit global qui existe, *a priori*, grâce à la comparaison dans l'esprit du lecteur. Il importe de souligner que l'écart qui se creuse entre les deux versions du récit va de pair avec un cheminement symbolique de l'homme invisible vers la ville de Québec et donc, avec un déplacement du personnage dans l'espace-temps. Cela explicite l'évolution du rapport du personnage à chaque langue au fil de son parcours, mais aussi son cheminement vers un choix d'appartenance linguistique et culturel plus clair.

3. Du bilinguisme à la schizophrénie

Par le biais de tels écarts entre les deux versions qui le composent, le récit explicite les conflits intérieurs du personnage – qui sont liés à la réalité sociolinguistique avec laquelle il doit composer – à même la structure narrative de l'œuvre. En effet, la cohabitation des langues est présentée métaphoriquement comme une source de confusion psychique – une forme de « schizophrénie », de scission de la personnalité – engendrant un déchirement identitaire et culturel. André Paiement, dramaturge considéré comme « père » de la dramaturgie franco-ontarienne, fait un tel rapprochement entre l'altérité linguistique et culturelle et la schizophrénie dans son adaptation du *Malade imaginaire* de Molière. Comme le souligne Dickson,

¹¹⁴ François Paré, *Les Littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, coll. « Essai », 1994, p. 133.

[l]e ballet final, dans lequel s'inscrit une parodie du langage médical obscur du XVII^e siècle avec son mélange de latin et de français, débute sous la plume de Paiement par une parodie du drame linguistique franco-ontarien, dans un mélange de français et d'anglais ¹¹⁵.

En associant le bilinguisme à une maladie psychologique, Paiement souligne le danger inhérent au contexte sociolinguistique propre à l'Ontario français, patrie plus virtuelle que tangible du peuple franco-ontarien :

Schizophrénie ! Schizophrénie !
« *You will* » bien vouloir excuser
« *Our* » manière de parler
Mais nous comprenons « *what we say* ».
Schizophrénie ! Schizophrénie !
« *Is what we be* » ! ¹¹⁶

Comme le fait valoir cet extrait, l'idée de dualité et de déchirement identitaire lié au bilinguisme explorée par Desbiens à travers la métaphore de l'invisibilité a d'abord été exprimée par Paiement en tant que condition relative à la maladie de la schizophrénie – mais dans une pièce mineure, par ailleurs omise de la première édition de l'œuvre complète de ce dernier. Dans les deux cas, il n'est pas question de prêter au personnage une pathologie psychotique. L'idée de l'invisibilité ou de la schizophrénie sont plutôt utilisés comme métaphores d'un sentiment de déchirement identitaire lié au bilinguisme. William Mackey affirme d'ailleurs qu'il a été jadis pratique courante d'associer le plurilinguisme personnel aux troubles de personnalité multiple¹¹⁷. Todorov fait lui aussi un rapprochement entre la cohabitation démesurée des langues chez un individu et la schizophrénie. Selon ce dernier, l'être parfaitement bilingue – dont les deux langues d'usage peuvent s'autosuffire

¹¹⁵ Robert Dickson, « La traduction théâtrale en Ontario français », *Jeu : revue de théâtre*, n° 73, 1994, p. 60.

¹¹⁶ André Paiement, « *Le Malade imaginaire de Molière* », dans *Les Partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. 2, Sudbury, Prise de parole, 2004, p. 296.

¹¹⁷ Mackey affirme : « *At times, polyglotism has been associated with the behavior of multiple personalities* ». William F Mackey, « Literary Diglossia, Biculturalism and Cosmopolitanism in Literature », dans R. Sarkona et R. Hodgson, *Writing in Stereo : Bilingualism in the Text, Visible Language*, vol. 27, n° 1/2, 1993, p. 52.

sans qu'aucune ne soit soumise à l'autre – a l'impression d'appartenir à deux cultures. Cela peut, selon lui, mener à un sentiment de malaise et de dédoublement, une forme donc de schizophrénie¹¹⁸. Autrement dit, ce rapprochement ne tombe donc pas des nues, ni sur le plan artistique, ni sur le plan socioculturel.

Il importe de souligner qu'une autre métaphore est utilisée pour rendre compte du sentiment de dépossession qui habite le protagoniste du récit : l'*invisibilité*. Puisqu'il n'est ni complètement anglophone, ni complètement francophone, l'homme invisible disparaît aux yeux des autres. Il est invisible. Fait révélateur, pour instaurer cette métaphore de « l'invisibilité », Desbiens s'appuie sur d'autres métaphores : de fait, tout au long du récit, l'Homme invisible est un sous-marin qui « disparaît sous la surface des choses », il est un caméléon qui s'efface, bref, il est une « absence lucide, [comme le dit Paré, qui] peut tout adopter comme contenu de sa singularité ¹¹⁹ ». Comme le souligne Dickson dans la préface du récit, la métaphore de l'invisibilité lie d'emblée cet ouvrage aux œuvres romanesque de H.G. Wells et de Ralph Ellison, toutes deux ayant pour titre original *The Invisible Man*¹²⁰. Boisvert fait d'ailleurs un rapprochement entre la figure de l'homme invisible et le héros du roman d'Ellison publié en 1952, expliquant que « [q]uelques décennies après l'abolition de l'esclavage aux États-Unis, le héros d'Ellison se sent invisible parce qu'il est un homme noir vivant dans les marges d'une société dominée par les blancs ¹²¹ ». Comme *L'Homme invisible/The Invisible Man*, ce personnage vit dans les marges de la société ; il est aliéné. « *I am invisible, understand, simply because people refuse so see me* ¹²² », affirme le

¹¹⁸ Tzevan Todorov, *Op. Cit.*, p. 13.

¹¹⁹ *Op. Cit.*, François Paré, p. 134.

¹²⁰ Dickson écrit : « *H. G. Wells and Ralph Ellison both are somehow subtextually part of this endeavour* », Robert Dickson, « *A Word of Introduction* », dans Patrice Desbiens, *L'Homme invisible/The Invisible Man* suivie de *Les Cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Récits », 1997[1981], p. 9.

¹²¹ Josée Boisvert, *Op. Cit.*, p. 123.

¹²² Ralph Ellison, cité dans Josée Boisvert, *Op. Cit.*, p. 123.

personnage dans le prologue du roman. L'invisibilité devient donc dans les deux cas un synonyme de marginalité. Le roman de H. G. Wells publié en 1897, raconte quant à lui l'histoire d'un scientifique qui découvre les secrets de l'invisibilité et se rend lui-même invisible. Incapable de retrouver son état initial, son invisibilité finit par le mener à la folie. Ce roman, qui a inspiré un film réalisé par James Whale en 1933, associe donc l'invisibilité à la folie, ce qui consolide l'usage de la métaphore de l'invisibilité chez Desbiens pour rendre compte de la condition franco-ontarienne de déchirement associée à une forme de « schizophrénie » : le nom donné au personnage et sa condition « d'homme invisible » portent le poids du sort tragique réservé au protagoniste de Wells.

Comme le souligne Lasserre, « l'identité franco-ontarienne se présente essentiellement comme une négation. C'est être ni Québécois, ni Anglais ¹²³ ». L'image de l'invisibilité présente donc la condition franco-ontarienne comme étant le résultat d'une soustraction et donc, le bilinguisme comme étant soustractif, ce que souligne également Paré : « Soustrayez la version anglaise de la version française : calculez le reste. Et ce reste de quelques phrases, " non traduites, secrètes, entre nous ", c'est le lieu de la *survie* ¹²⁴ », affirme ce dernier.

La « réalité franco-ontarienne » se situant ainsi au cœur du récit de Desbiens, il n'est pas surprenant que le poète soit souvent perçu comme un « écrivain porteur des ambitions collectives de la communauté franco-ontarienne [et que son œuvre soit perçue comme étant représentante des] aspirations de l'Ontario français ¹²⁵ ». Il a ainsi été converti par la critique

¹²³ Elizabeth Lasserre, « Identité et minorité dans l'écriture de Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte (sous la dir.), *La Problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 77.

¹²⁴ François Paré, *Op. Cit.*, p. 133.

¹²⁵ Louis Bélanger, « Patrice Desbiens au cœur des fissions sociales », dans Hédi Bouraoui (sous la dir.), *La littérature franco-ontarienne : état des lieux*, Sudbury, Université Laurentienne, 2000, p. 198.

en « valeur culturelle¹²⁶ » *a priori* étudiée selon une approche sociocritique. Or, comme le dit Louis Bélanger, « il appert que Patrice Desbiens représente plus qu'un poète porteur de quelque marginalité culturelle, mais également, un écrivain capable de "réelle" poésie »¹²⁷, autrement dit, un poète dont l'œuvre est dotée d'une « poéticité » certaine. Quelques chercheurs, dont Lucie Hotte, Elizabeth Lasserre et Robert Dickson, l'ont d'ailleurs étudié en ce sens.

4. Entre récit et poésie

Avant d'examiner en détail les spécificités poétiques de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, nous ne pouvons passer outre le caractère narratif de cette œuvre qui, après tout, est qualifiée de « Récit / *A Story* », dans son édition originale. À la base, la démarche de Desbiens s'enracine dans la narration. Ce texte, qui s'articule à la troisième personne du singulier, semble présenter un narrateur hétérodiégétique; un narrateur donc, qui ne participe pas activement à l'histoire racontée et qui est absent de l'univers spatio-temporel présenté. De plus, l'ouvrage présente un récit suivi, l'histoire d'un homme, en suivant la chronologie des événements de sa vie. Il n'en demeure pas moins qu'il subsiste dans ce récit une certaine ambiguïté en ce qui concerne la focalisation narratologique. De fait, il est possible de se demander au fil du récit s'il n'existe pas une certaine mouvance de focalisation car le narrateur semble exprimer à la fois le point de vue d'un observateur externe et celui du protagoniste lui-même. Cela mène à remettre en question le statut du narrateur : s'agirait-il du personnage de l'homme invisible lui-même – un être scindé donc – qui relate en deux temps et en deux langues son histoire à la troisième personne, étant complètement dépossédé de lui-même ?

¹²⁶*Ibid.*, p. 199.

¹²⁷*Ibid.*, p. 204.

Si une suite d'événements chronologiques permet de créer une trame linéaire, le style d'écriture et la langue employés se caractérisent sans aucun doute par une insistance sur la forme et une systématisation de procédés littéraires, rapprochant le texte de la poésie. Comme l'affirme François Ouellet, il y a ainsi « dans l'ensemble des ouvrages de Desbiens une ambiguïté générique à peu près constante ¹²⁸ ». C'est en raison de cette ambiguïté générique entre « récit » et « poésie » que *L'Homme invisible/The invisible Man* est fréquemment décrit en tant que « récit poétique » par la plupart des chercheurs et critiques qui s'y intéressent. Selon Jean-Yves Tadié, qui consacre un ouvrage complet à ce genre littéraire, le récit poétique est « la forme de récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets ¹²⁹ ». La structure est « d'abord prosaïque, linéaire, horizontale. Elle relie les diverses étapes de l'odyssée du héros à travers les espaces et les instants [...], mais elle est aussi poétique, verticale, isotopique ¹³⁰ ». On pourrait ainsi dire qu'une importance égale est accordée aux fonctions poétique et référentielle du langage. Ni tout à fait « poème », ni tout à fait « récit », ce texte se situe à la frontière des deux genres. De ce fait, deux lectures se font simultanément : l'une est horizontale – celle mettant de l'avant la trame narrative – et l'autre, verticale – celle mettant de l'avant la poéticité du texte. Il y a donc un « conflit constant entre la fonction référentielle, avec ses tâches d'évocation et de représentation, et la fonction poétique, qui attire l'attention sur la forme même du message ¹³¹ », l'une des spécificités esthétiques du texte.

¹²⁸ François Ouellet, « La poésie ou la faillite de la posture paternelle : l'œuvre de Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (sous la dir.), *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2005, p. 218.

¹²⁹ Jean-Yves Tadié, *Le Récit poétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1994, p. 7.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 115.

¹³¹ *Ibid.*, p. 8.

5. La poésie de Desbiens : images, oralité et quotidien

Comme le remarque Lucie Hotte, dans *L'Homme invisible/The Invisible Man*, « le fait que les textes, très courts, ne remplissent pas les pages concourt à leur donner l'air de poèmes ¹³²». Autrement dit, dans sa mise en page et sa structure, *L'Homme invisible/The Invisible Man* rappelle d'emblée le recueil de poésie. Cela dit, c'est avant tout grâce à la puissance et la densité des images créées que ce texte peut être qualifié de « poétique ». Les images poétiques de Desbiens s'appuient toujours sur des « transpositions inattendues, des juxtapositions insolites, des jeux de mots de toutes sortes – calembours, homonymies, etc., pour livrer par voie elliptique tout le poids du sens ¹³³». Avec des images telles que celle du « matin qui lèche les fenêtres ¹³⁴», le poète utilise « les effets que peuvent produire de savants assemblages [de mots] pour suggérer ce qui autrement ne peut être dit ¹³⁵». Il fait également usage de nombreuses figures de rhétorique telles que la métaphore, la comparaison ou encore la métonymie « pour décrire le monde, plutôt que de le présenter tel qu'il est ¹³⁶». De fait, la métaphore et la métonymie semblent être à la base même de ce texte : par un effet de métonymie, l'homme invisible devient l'emblème de tout le peuple franco-ontarien. Le pseudonyme qui lui est attribué – l'homme invisible – s'appuie sur une métaphore, celle de l'invisibilité, pour désigner l'absence ou la dissolution de l'identité. Ces deux figures de rhétorique sont également présentes ailleurs dans le récit. Lorsque le personnage se sent tout à coup submergé par l'univers anglophone propre à Toronto, son nouvel état est évoqué à travers la métaphore d'un sous-marin qui disparaît « sous la surface des choses ¹³⁷». C'est par l'entremise d'un procédé métonymique que le

¹³² Lucie Hotte, *Op. Cit.*, p. 325.

¹³³ Robert Dickson, *Op. Cit.*, 1987, p. 20.

¹³⁴ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 86.

¹³⁵ Jean-Yves Tadié, *Op. Cit.*, p. 6.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 7.

¹³⁷ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 46.

personnage du « Petit Jésus » est, tout au long du récit le représentant de la religion catholique. Les métaphores privilégiées par Desbiens sont souvent frappantes parce qu'elles reposent sur la création d'un contraste. De fait, Desbiens n'hésite pas, par exemple, à juxtaposer le vulgaire et le sacré en usant d'une image liée à la religion pour décrire explicitement l'acte sexuel, tel que l'illustre l'exemple suivant : « La première fois que l'homme invisible fait l'amour à Katerine, il entre dans elle comme dans une église. Dans l'église, il y a des lampions allumés et deux ou trois sœurs qui prient. Il éteint les lampions et noie les sœurs instantanément ¹³⁸ ».

Au moment de définir l'originalité de la démarche de Desbiens, en plus d'applaudir la force d'évocation de telles images poétiques, de nombreux chercheurs et critiques ont commenté l'aspect « oral » de son travail. Selon Paul Zumthor, l'oralité ne se définit pas tant par un type de texte ou de discours particulier, que par un rapport entre un texte, une voix, un rythme et un corps¹³⁹. Henri Meschonnic associe lui aussi l'oralité au rythme et à « l'intégration du discours dans le corps et dans la voix, et du corps et de la voix dans le discours ¹⁴⁰ ». Ainsi, un aspect important de l'oralité relève de la matérialité propre à la parole, les qualités et valeurs de la voix (hauteur, timbre, registre, etc.), ainsi que celles du corps. Le discours oral serait donc indissociable de son énonciation et de sa mise en corps. Comment donc définir le caractère oral d'une poésie écrite ? Zumthor identifie certains traits spécifiques à l'oralité que l'on peut reconnaître à même le texte écrit. Parmi ceux-ci, nombreux peuvent être reconnus dans la poésie de Desbiens notamment la « brièveté », l'usage de « procédés stylistiques comportant des aspects phoniques », la présence

¹³⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹³⁹ Paul Zumthor, « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, 2008, p. 170.

¹⁴⁰ Henri Meschonnic, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 18.

d' « effets de récurrence » et la présence de « procédés qui intègrent dans la structure du discours l'aspect interpersonnel de la performance ¹⁴¹».

Plus concrètement, nous pouvons dire que l'oralité de la poésie de Desbiens se définit dans un premier temps par l'usage de procédés entraînant des jeux phoniques. Les nombreuses figures de style employées créent des rythmes ainsi que des échos sonores :

Allitérations, assonances, distribution de voyelles et consonnes, paronomases, répétitions, modulation de la longueur des vers, désarticulation de la syntaxe et du rythme par des blancs typographiques sont autant de preuves d'un travail de la matière sonore¹⁴².

Peu étonnant que Desbiens soit surnommé « le poète-beat »! Certains choix de mots semblent ainsi relever d'un travail sur les sonorités, comme l'expose Boisvert en parlant d'un passage français du texte « où le cri " Dive ! Dive ! Dive! " de l'homme invisible à l'équipage du sous-marin, obtient plus d'effet que ne l'aurait fait le mot " plonge ", ne serait-ce qu'au niveau des sonorités ¹⁴³». Des vers exploitant l'allitération tels que celui-ci : « Laisser les balbutiements babyloniens de la boisson brûler sa langue ¹⁴⁴» visent sans aucun doute la création d'effets sonores. L'utilisation d'un discours rapporté direct pour présenter la parole des personnages contribue également à donner au texte sa facture orale, tout comme la répétition de certains mots ou de certaines phrases, la répétition étant une figure qui relève en partie de l'étude phonique¹⁴⁵. Elle « agit efficacement comme procédé de mise en relief en créant au sein du texte un rythme particulier rappelant la récitation de comptines ¹⁴⁶», explique Boisvert. L'exemple qui suit illustre cela: « Monte la rue... Descend la rue.../ Descend la rue... Monte la rue... / Ah si mon moine voulait

¹⁴¹ Paul Zumthor, *Op. Cit.*, p. 198-199.

¹⁴² Elizabeth Lasserre, « Contre-magie : l'effet de réel comme effet poétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens », *Francophonie plurielle*, Québec, Hurtubise, HMH, 1995, p. 283.

¹⁴³ Josée Boisvert, *Op. Cit.*, p. 107.

¹⁴⁴ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 88.

¹⁴⁵ Élisabeth Lasserre, *Op. Cit.*, 1995, p. 282.

¹⁴⁶ Josée Boisvert, *Op. Cit.*, p. 114.

danser... ¹⁴⁷». Desbiens marque la musicalité simpliste et répétitive de ces quelques vers en terminant le passage par un extrait d'une chanson enfantine d'origine française.

En plus de travailler les rythmes et les sons, Desbiens privilégie un langage et un vocabulaire familiers. Certains passages marquent explicitement les caractéristiques du français canadien parlé. C'est le cas de l'extrait suivant : « L'homme invisible est perdu. / Pardu. / Pardrix ¹⁴⁸», où le mot « perdu » est transformé vers sa forme oralisée dans le langage familier, puis transposé pour rendre compte du même type de transformation que peut subir le mot « perdrix » à l'oral. Il utilise également certaines formules qui, généralement, sont évitées à l'écrit. Comme le remarque Élisabeth Lasserre, le « nous » est par exemple remplacé par le « on » ou les négations sont éliminées ou dédoublées¹⁴⁹, comme on peut le constater dans l'extrait suivant : « Peu de temps après, Rimbaud est parti au tabac. *On l'a jamais revu* [nous soulignons]¹⁵⁰». Certaines phrases sont également dépourvues de verbe, tel que le démontre l'extrait qui suit : « Mais il est là, juste sous la surface des choses, comme un sous-marin. / *La langue dans la poche. / Jimi Hendrix à la radio* [nous soulignons] ¹⁵¹». On perçoit également l'oralité de la poésie de Desbiens à travers certaines phrases qui demeurent inachevées ou portent les traces de l'hésitation propre à la parole. Comme l'explique Lasserre, « n'arrivant pas à choisir entre deux formulations, Desbiens ne tranche pas, posant l'avant-texte et le texte côte à côte, chacun mettant les mécanismes de l'autre à nu ¹⁵²». C'est certes le cas ici, où l'auteur fait suivre trois expressions synonymiques, plutôt que d'en choisir une seule : « En tout cas, en fin d' compte et autres expressions absolument inutiles plus tard, la mère de l'homme invisible

¹⁴⁷ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 62.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴⁹ Élisabeth Lasserre, *Op. Cit.*, 1994, p. 75.

¹⁵⁰ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 38.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵² Élisabeth Lasserre, *Op. Cit.*, 1997, p. 76.

meurt ¹⁵³». Ici, le discours en devenir est affiché, et la recherche de mots se fait sentir. Cela rend le texte plus dynamique, et surtout, plus oral. Comme le souligne Boisvert, ce passage devient également un commentaire visant l'idiotisme « *to make a long story short* », que l'on retrouve dans la version anglophone du récit, au tableau correspondant¹⁵⁴.

Puisque Desbiens exploite un langage familier empreint de traces d'oralité où les termes anglophones et les anglicismes sont souvent intégrés, certains diront qu'il écrit comme s'expriment à l'oral les Franco-Ontariens. Ainsi, le caractère oral de ces textes est souvent perçu en tant que « stratégie rhétorique d'affirmation identitaire ¹⁵⁵». D'avantage, le recours à l'oral permet de créer une impression de quotidienneté et donc, d'authenticité. En ce sens, il n'est pas surprenant que la poésie de Desbiens soit fréquemment décrite comme une « poésie du quotidien ».

Selon Lasserre, « le quotidien renvoie aux aspects intimes de la représentation du réel [...] il peint par touches ce qui appartient le plus souvent à la sphère individuelle et ce qui a trait à la dimension habituelle, voire banale, de la vie ¹⁵⁶». François Ouellet parle quant à lui de « poésie du concret » pour expliquer que « l'œuvre de Desbiens est fondamentalement marquée par l'expression du quotidien. Un quotidien à cinq sous fait de vacuité, d'errances, d'identité incertaine et de scotch, signe d'une sorte de vide ontologique ¹⁵⁷». Il est à noter que les thèmes liés à la quotidienneté sont un élément fondamental de la poésie d'une partie importante des poètes franco-ontariens de la même génération, dont Gaston Tremblay, Jean Marc Dalpé et Robert Dickson. Parmi les thèmes de prédilection chez Desbiens, notons l'amour, le sexe, la musique et la nourriture. Il multiplie également les référents appartenant à la culture populaire. À ce titre, pensons à la

¹⁵³ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 32.

¹⁵⁴ Josée Boisvert, *Op. Cit.*, p. 92.

¹⁵⁵ Elizabeth Lasserre, *Op. Cit.* 1997, p. 73.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵⁷ *Op. Cit.*, François Ouellet, p. 213.

scène où l'homme invisible « observe Superman et Batman » en « mangeant un Steak Haché » dans un « restaurant chinois géré par des Grecs qui sert des mets canadiens ¹⁵⁸». La parole poétique de Desbiens donne également une place importante aux objets de consommation : il suffit de penser au tableau où la mère de l'homme invisible « se noie dans une piscine pleine de Coca-cola ¹⁵⁹» et que ce dernier lui lance une « *chocolate bar* ¹⁶⁰» pour la sauver. Les noms propres sont un autre élément de sa poésie à travers duquel apparaît une impression de quotidienneté. De Audie Murphie à Pauline en passant par Katerine/Catherine et Bob Dylan, les patronymes abondent. Comme le remarque Lasserre,

[i]ls ne sont ni présentés ni expliqués par le narrateur et, le plus souvent, le contexte n'éclaire pas les référents auxquels ils renvoient. [...] À travers eux, le quotidien fait irruption dans cette poésie, et il est présenté comme évident pour le lecteur, comme notre quotidien, celui que partagent le narrateur, son allocuteur et le lecteur ¹⁶¹.

De plus, le quotidien chez Desbiens est souvent aliénant. Le parcours de l'homme invisible est en effet marqué par le chômage, les peines d'amour et le mal-être. Si la poésie de ce dernier se veut ainsi « ancrée dans le réel, celui des petites gens, des marginaux, des laissés pour compte ¹⁶²», elle n'est pas pour autant coincée dans le réalisme. Au contraire, la langue du poète est, comme nous l'avons vu, éclatée et imagée. En ce sens, la force de sa poésie relève d'un raffinement poétique qui côtoie une langue au caractère oral et familier. Son écriture met donc en tension l'oralité et la littérarité de la parole, créant un contraste saisissant. Comme nous l'avons déjà vu, dans le cas de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, l'usage de l'anglais permet également de créer de nombreuses oppositions.

¹⁵⁸ *Op. Cit.*, Patrice Desbiens, p. 56.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶¹ Elizabeth Lasserre, *Op. Cit.*, 1997, p. 70.

¹⁶² Elizabeth Lasserre, *Op. Cit.*, 1995, p. 278.

6. De l'usage de l'anglais

Certes, nous avons déjà souligné la nature bilingue du récit et la dualité qui y existe, mais aussi les distinctions entre les cultures francophone et anglo-saxonne qu'on y associe. Or, la dynamique dialogique entre les deux langues repose non seulement sur une tension propre à leur confrontation, mais également sur la possibilité d'échange entre elles, qui relève de leur perméabilité respective. Par exemple, en plus de créer un récit bilingue, Desbiens insère des références à la culture anglo-saxonne à l'intérieur des deux versions du récit. Cela se fait d'abord à travers l'usage de référents culturels. Comme le remarque Tessier, toponymes, marques de commerces et de compagnies, références à des œuvres et des artistes des différents domaines artistiques sont autant de référents à la culture anglophone qui viennent appuyer « le ton de " nord-américanité ", d' " anglicité " qui se dégage de [ses] textes ¹⁶³ ». Audie Murphy, Coca-Cola, Bob Dylan, la revue *Time*, l'album *Blonde on Blonde* de Dylan, Jimi Hendrix, Doug Henning, Jefferson Airplane et leur chanson *California Dreaming*, Superman, Batman, la marque de vêtements Arrow et le jeu de société Monopoly, sont parmi les nombreux référents liés à la culture anglo-saxonne nommés dans *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Certaines chansons des Beatles sont également évoquées de manière plus indirecte. Comme le remarque Dickson, au tableau 22A, le vers « *She's just seventeen and you know what I mean* ¹⁶⁴ » évoque la chanson *I Saw Her Standing There* des Beatles qui débute par : « *Well, she was just seventeen / You know what I mean* ¹⁶⁵ ». Ce groupe britannique est également évoqué au vers 32A-2 –

¹⁶³ Jules Tessier, *Op. Cit.*, p. 35.

¹⁶⁴ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 53.

¹⁶⁵ *The Beatles Website*, « I Saw Her Standing There », 2009, <http://www.thebeatleswebsite.com/songs/isawherstanding.html>

« *Sometimes the way she moves*¹⁶⁶ » – qui ressemble au titre de la chanson *Something in the way she moves*.

Comme le récit traite d'abord et avant tout du sentiment de déchirement entre deux langues et deux cultures, l'univers francophone, tant canadien que français est également évoqué par les référents utilisés, autant dans la version francophone, qu'anglophone du récit. La figure de Baudelaire et de Rimbaud ainsi que celle du petit Jésus ne sont-elles pas reprises par l'auteur pour désigner ceux qui habitent la jeunesse du personnage ? La chanson « Ah, si mon moine voulait danser¹⁶⁷ » dont on retrouve un extrait dans le récit, n'est-elle pas une référence à la culture française ? Desbiens va même jusqu'à marquer la présence du français dans la portion anglophone du récit en utilisant des calques linguistiques. C'est le cas dans le dernier tableau du récit, dans lequel la phrase « *it answers no questions*¹⁶⁸ » est vraisemblablement une dérivation de l'expression francophone « Il ne répond à aucune question¹⁶⁹ ». Un travail inverse peut être repéré dans la version francophone du récit, où la structure de certaines phrases et de certains mots imite l'anglais. Myriam Lamoureux donne un exemple de cela dans son mémoire traitant de l'ambivalence générique dans l'œuvre de Gaston Miron et de Desbiens. Celle-ci note la présence d'une syntaxe anglaise dans la phrase qui suit : « On dirait que *ça fait* toute sa vie que l'homme invisible est *sur* le chômage. »¹⁷⁰. Boisvert présente quant à elle l'exemple de la phrase « Il *développe* une érection [nous soulignons] », qui est bien évidemment un calque de l'expression anglophone « to develop an erection¹⁷¹ ». Un tel travail de

¹⁶⁶ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 73.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹⁷⁰ Myriam Lamoureux, « Une prise de parole sur la langue. L'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens », mémoire de maîtrise, Université Laval, Département des littératures, 2008, p. 84.

¹⁷¹ Josée Boisvert, *Op. Cit.*, p. 108.

« francisation » de l'anglais et d'« anglicisation » du français sert à afficher une perméabilité entre les deux univers proposés.

Enfin, l'anglais est intégré dans le récit par diverses stratégies qui en font un élément esthétique. De fait, Jules Tessier note que

l'anglais s'insère dans la trame même de certains de [ses] textes, s'y intègre [...] comme un outil d'écriture à part entière, avec ses redécoupages sémantiques, son réseau connotatif propre, et une palette sonore autre, permettant les combinaisons les plus audacieuses avec la langue d'accueil, le français¹⁷².

En ce sens, il est utilisé comme « bi-langue ¹⁷³», pour reprendre le terme qu'Elizabeth Lasserre emprunte elle-même à l'écrivain marocain Abdelkebir Khatibi. « L'adstrat anglais affleure à la surface du texte français, y créant une isotopie nouvelle et intégrée ¹⁷⁴. » Autrement dit, la cohabitation de l'anglais et du français permet un dédoublement des réseaux sémantiques, ce qui permet à une seule expression de porter une double connotation. C'est le cas de la phrase suivante : « Comment ça file d'être tout seul comme une meule à Timmins Ontario ¹⁷⁵ ». Le mot « file » est une version francisée du verbe anglophone « feel ». Or, ce mot peut également signifier en français une suite d'individus ou d'objets placés les uns derrière les autres, ou encore le verbe « filer ». L'expression devient ainsi polysémique. Plus encore, si l'expression « seul comme une meule à Timmins Ontario » évoque la solitude en suggérant l'image d'une meule de foin abandonnée au milieu d'un champ agricole du nord de l'Ontario – image appartenant à l'imaginaire culturel canadien-français – l'expression « Comment ça file » évoque quant à elle une chanson très connue de Bob Dylan, *Like a Rolling Stone*¹⁷⁶, en imitant le refrain de cette dernière qui se lit comme suit : « *How does it feel / How does it feel / To be without a home / Like a complete*

¹⁷² Jules Tessier, cité dans Robert Dickson, *Op. Cit.*, 2005, p. 193.

¹⁷³ Elizabeth Lasserre, *Op. Cit.*, 1995, p. 77

¹⁷⁴ *Loc. cit.*

¹⁷⁵ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 40.

¹⁷⁶ Robert Dickson fait un tel rapprochement dans son article « Autre, ailleurs et dépossédé. L'œuvre poétique de Patrice Desbiens », Robert Dickson, *Op. Cit.*, p. 28.

*unknown / Like a rolling stone*¹⁷⁷». Ainsi, « [l]e thème de la solitude exprimé dans la chanson est repris par Desbiens pour illustrer le sentiment d'abandon ressenti par le personnage esseulé¹⁷⁸. » En ce sens, l'ampleur d'un tel vers ne se saisit que dans la superposition des réseaux sémantiques et des références culturelles francophones et anglophones. Tout au long du récit, un tel travail permet de nombreux jeux poétiques.

7. Pourquoi faire « apparaître » l'homme invisible en scène ?

L'Homme invisible/The Invisible Man est sans l'ombre d'un doute un objet littéraire singulier. Ce fait peut-il à lui seul justifier l'intérêt porté par les créateurs du spectacle à ce texte ? Cet intérêt s'explique sûrement davantage du fait que les éléments qui rendent le récit singulier sur le plan stylistique en font également un terroir théâtral riche en potentiel scénique. Dans un premier temps, la forme bilingue et hybride du texte rappelle la forme dialogique traditionnelle du théâtre par la dynamique dialectique qu'elle crée. Autrement dit, il y a dans le texte un « dialogue » entre deux parties qui, s'il ne réside pas dans un échange de répliques, est pourtant bien réel. Tout le sens du récit de Desbiens se loge dans le jeu de différences qui existe entre les deux versions du texte et donc, dans le « dialogue » qu'ils maintiennent. Lucie Hotte précise que « [l]a forme hybride du récit *dramatise* [nous soulignons] le rapport conflictuel qui lie les Franco-Ontariens au groupe anglophone et aux Québécois¹⁷⁹ ». Ainsi, il y a au cœur de ce texte une problématique avec un potentiel à la fois dramaturgique et dramatique. Fait à noter, parmi les écrits sur l'adaptation rédigés par des praticiens de théâtre dans un dossier de la revue *Jeu* consacré au phénomène, les traces de dualité et de dédoublement dans un texte sont fréquemment perçues comme un point de départ à la mise en scène, pouvant se concrétiser dans l'espace et devenir une

¹⁷⁷ Bob Dylan, « Like a Rolling Stone », 2001, <http://www.bobdylan.com/songs/like-a-rolling-stone>

¹⁷⁸ Josée Boisvert, *Op. Cit.*, p. 111.

¹⁷⁹ Lucie Hotte, « Entre l'être et le paraître : l'altérité et l'identité dans deux textes franco-ontariens », dans Yvan G. Lepage et Robert Major (sous la dir.), *Croire à l'écriture. Études en littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, Ottawa, Éditions David, 2000, p. 164.

source de tension¹⁸⁰; et nul doute qu'il y a dans le texte de Desbiens une dualité autant formelle que sémantique sur laquelle la mise en scène peut s'appuyer. De plus, certains passages polyphoniques du texte constituent des amorces dramatiques en présentant un discours rapporté direct. Une telle construction qui fait entendre plusieurs locuteurs et plusieurs voix permet aux comédiens de prendre en charge les variations vocales impliquées pour faire apparaître en scène le mouvement de la parole.

Le caractère « oral » de la poésie de Desbiens joue assurément un rôle important dans le choix de porter ce récit à la scène. Comme les figures de style ayant une incidence sonore et phonique – telles que l'allitération et la rime – sont parmi les plus valorisées, lorsque le texte est dit à voix haute, il peut prendre de l'ampleur. De plus, selon Paul Zumthor, le rythme d'un texte poétique se concrétise en performance selon deux types de facteurs : corporels (visuels et tactiles) et vocaux (auditifs)¹⁸¹. Il prend donc tout son sens au théâtre, où il peut devenir perceptible à travers le travail d'interprétation du comédien. Dans ce contexte, le langage poétique de Desbiens se trouve magnifié par le corps et la voix des comédiens. Finalement, comme le propos même du texte est en lien direct avec l'oralité – il est question du rapport de l'homme avec la langue (ou plutôt les langues) qu'il parle –, la transposition scénique sert à rendre cette tension interne manifeste.

¹⁸⁰ *Jeu : revue de théâtre*, dossier « Adaptation », n° 96, 2000.

¹⁸¹ Paul Zumthor, « Le Rythme dans la poésie orale », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 115.

TROISIÈME CHAPITRE

De l'hypotexte à l'hypertexte : théâtraliser par le métadialogue

Avant même que *L'Homme invisible/The Invisible Man* soit créé en tant que production au Théâtre de la Vieille 17, les membres de son équipe de création vouaient déjà une affection particulière au texte. Comme le rappelle Robert Dickson dans le programme de soirée du spectacle, l'idée d'un tel projet germait depuis de nombreuses années dans l'esprit de son instigateur principal, Roch Castonguay : « Des extraits du récit [avaient également été créés] sur scène à l'Odéon de l'Université d'Ottawa et à la Nuit sur l'étang à Sudbury ¹⁸² » dans une collaboration entre le Théâtre de la Vieille 17 et Desbiens lui-même avant la publication de l'ouvrage. Castonguay avait d'ailleurs déjà présenté une lecture intégrale du texte à l'Hôtel Bourgetel à Bourget, dans l'Est ontarien en décembre 2001. Créée dans le cadre de la saison 2004-2005 conçue pour souligner le 25^e anniversaire du Théâtre de la Vieille 17, cette adaptation a été mise en scène par Roch Castonguay et Robert Marinier en collaboration avec Robert Bellefeuille et Esther Beauchemin. Il importe de souligner que si deux des quatre créateurs agissent à titre d'interprètes dans le spectacle, Robert Bellefeuille et Esther Beauchemin sont eux aussi, à la base, des comédiens. Autrement dit, le spectacle est mis en scène par une équipe d'interprètes.

Dès le début du processus de création, il est évident pour les quatre co-metteurs en scène que le récit de Desbiens sera livré en scène à deux voix, incarnées respectivement par Roch Castonguay et Robert Marinier. Il est tout aussi certain que le texte sera présenté dans son ensemble, sans aucune tentative de dramatisation¹⁸³ –, donc dans une

¹⁸² Robert Dickson, « Quelques mot sur « la carrière » de L'homme invisible/The Invisible Man », Programme de soirée du spectacle *L'Homme invisible/The Invisible Man*, [Ottawa], Théâtre de la Vieille 17, [2005], p. 6.

¹⁸³ Esther Beauchemin, « *L'Homme invisible/The Invisible Man* (2005) », http://vieille17.ca/index.cfm?Voir=sections&Id=9989&M=2902&Repertoire_No=750111688, consulté le 21 janvier 2011.

« adaptation-non-adaptation » où le caractère narratif du texte est sciemment conservé. Ce sont là les deux pierres angulaires d'un spectacle construit en laboratoire :

De nombreuses sessions de travail réunissant l'équipe sont consacrées à des lectures répétées du texte afin d'en étudier le contenu et les sonorités. Les comédiens essaient différentes interprétations, différents tons. Puis, ils recommencent mais cette fois, ils reprennent plusieurs fois certaines phrases. Ou ils la relisent en disant chacun un mot. Au fil de ces lectures et de ces discussions, les créateurs du spectacle commencent à se demander si la construction systématique de l'œuvre [rappelons que le récit présente des segments français et anglais dans une alternance régulière] ne devient pas un peu monotone sur scène. [Ils prennent] alors *la décision de jouer avec l'ordre des chapitres, de fondre certains passages anglais et français, de bousculer un peu le déroulement de l'histoire afin d'amener des brisures de rythme essentielles pour tenir les spectateurs en haleine* [nous soulignons]¹⁸⁴.

Si le caractère narratif et poétique du texte est conservé, cette affirmation d'Esther Beauchemin démontre bien que le recours à des procédés transformatifs permettant de l'adapter aux modalités de la représentation théâtrale n'est pourtant pas exclu. Il est également possible de constater que la dimension rythmique de la parole participe activement aux choix d'agencement qui ont été faits. Sans en changer le mode ou le sens, les adaptateurs entreprennent de réorganiser le texte en cherchant consciemment les « brisures de rythme ». Ils lui font ainsi acquérir un nouveau rythme, un nouveau souffle. Comme le rappelle Pavis, « [c]hercher/trouver un rythme pour le texte à jouer, c'est toujours chercher/trouver un sens¹⁸⁵ ». Dans cette perspective, les modifications apportées ont assurément influencé, ou du moins orienté, le sens que prend le récit en scène aux yeux des spectateurs, comparativement à la manière dont il est reçu dans son organisation originale.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Patrice Pavis, « Le Rythme », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 310.

1. La mise en page comme mise en spectacle du texte

Selon Henri Meschonnic, « toute mise en page représente et pratique une conception du langage à découvrir [...], en est le spectacle, le métasigne¹⁸⁶ ». La présentation textuelle d'un texte est donc révélatrice et participe du rythme et du sens de celui-ci, au même titre que « la syntaxe, le lexique, ou l'intonation¹⁸⁷ ». Dans le cadre de la création de l'hypertexte, – soit la version adaptée du texte –, la présentation textuelle a été considérablement modifiée. Le diagramme ici-bas, qui confronte les deux premières pages du récit original à un extrait de son adaptation, illustre les transmutations orchestrées :

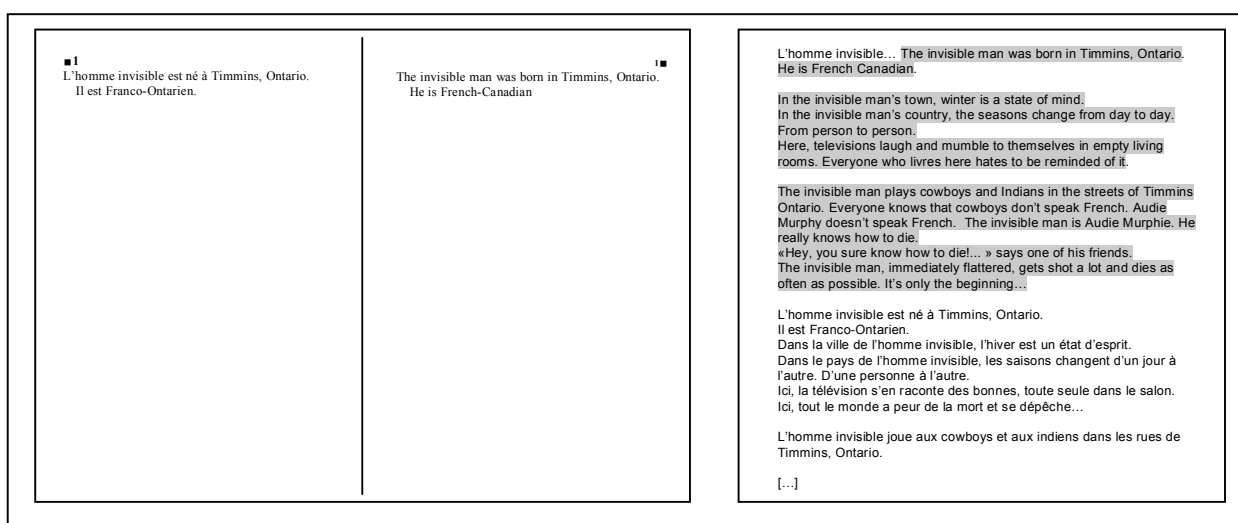


Figure 9 – Comparaison d'un extrait de l'hypotexte et de l'hypertexte

La double numérotation qui structurait le texte original en une série de tableaux indépendants est disparue et le texte est présenté en continu. Cette nouvelle organisation entraîne la disparition de plusieurs des marques typographiques qui participaient de façon considérable à la structuration du texte original : marques de ponctuation, retour à la ligne, changement de strophe et blancs typographiques sont autant de marques typographiques abandonnées. Toujours selon Meschonnic, le blanc typographique « marque la limite

¹⁸⁶ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Éditions Verdier, 1982, p. 303.

¹⁸⁷ *Loc. cit.*

transitoire du dit ¹⁸⁸». Il s'agit d'une composante visuelle du rythme, au même titre que la ponctuation : « Le blanc fonctionne [...] comme une ponctuation permettant de visualiser les moments pendant lesquels la parole ne circule pas [...]; il installe, à proprement parler, le silence de la fiction ¹⁸⁹». Comme les adaptateurs ont choisi de disposer le texte en continu sur la page sans marquer l'échange des répliques à l'aide du blanc typographique, l'hypertexte encourage – sans pourtant l'imposer – un flux de parole, une rapidité d'exécution, ainsi qu'une fluidité. De plus, en choisissant de faire disparaître plusieurs des marques typographiques du texte original, les adaptateurs ont en quelque sorte choisi de s'affranchir des propositions rythmiques qu'il offrait plutôt que de les exploiter. Ils font donc du texte une partition exempte de certaines contraintes. Cela leur permet de lui imposer plus facilement une nouvelle organisation et un nouveau rythme. Cette nouvelle organisation est d'ailleurs en partie inscrite à même la mise en page, qui met en lumière les particularités de la distribution des répliques parmi les deux instances énonciatives.

Comme les adaptateurs ont choisi de transformer la mise en page sans pour autant lui faire acquérir une structure qui se rapproche de celle de la dramaturgie, la forme de signallement traditionnellement employée au théâtre n'a pas été privilégiée pour identifier à même le texte la répartition des « répliques ». Les adaptateurs ont plutôt utilisé comme marque distinctive un système de surbrillance qui permet la distribution du texte sans avoir recours à la didascalie fonctionnelle pour préciser l'identité du locuteur. Ce système de surbrillance est éclairci dans une légende en page couverture : la partie du texte mise en surbrillance est attribuée à Robert Marinier, celle laissée intacte est attribuée à Roch Castonguay tandis que celle en caractère gras est livrée en chœur par les deux comédiens. Il est à noter que les prénoms véritables des comédiens sont utilisés dans la légende, ce qui

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 304.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 273.

laisse croire qu'ils se présentent en scène en tant que comédiens (à la manière du conteur) et non en tant que personnages. Or, comme il s'agit d'un texte de répétition qui, forcément, n'a pas été pensé en fonction d'un lectorat, il est possible de conclure que la légende sert à identifier le départage des répliques entre les deux comédiens. Le système de surbrillance ne sert donc pas à préciser l'identité des énonciateurs, comme le ferait un nom didascalique. D'ailleurs, l'identité des énonciateurs demeure indéfinie et fluctue tout au long de l'hypertexte.

Aucun indice n'est offert quant à la situation d'énonciation des « voix ¹⁹⁰ ». À vrai dire, les instances énonciatrices semblent à première vue s'exprimer à la troisième personne, endossant le discours du narrateur de l'hypotexte et s'excluant donc de leur propre discours. On ne sait guère qui elles sont et il devient donc difficile de les identifier. Dans ce contexte, une filiation avec le « sujet parlant » contemporain se dessine. À l'instar de cette figure, les deux énonciateurs demeurent, du moins sur le papier, des « figures abstraites, des voix sans corps ¹⁹¹ » qui ne semblent pouvoir exister que dans l'espace non mimétique de la scène, durant le temps de la représentation, puisque rien ne les inscrit dans l'univers de la fiction. Si, dans ce contexte, le texte lui-même semble *a priori* refuser aux énonciateurs toute forme d'identité fixe, certains choix relatifs au partage des voix travaillent dans un sens contraire, accordant à chacun d'eux une caractéristique linguistique précise qui contribue à les caractériser un tant soit peu.

¹⁹⁰ Nous empruntons ici la définition de Sandrine LePors, pour qui la voix « se manifeste dans les écritures, et tant au niveau du rythme que des stratégies discursives. Elle est une donnée dramaturgique ¹⁹⁰ », Sandrine LePors, *Le théâtre des voix, à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, p. 35.

¹⁹¹ Geneviève Jolly et Marie-Christine Lesage, « Jeux phoniques et rythmiques », dans Jean-Pierre Ryngaert (sous la dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 52.

2. Deux langues, deux êtres

Il devient évident, à la lecture de l'hypertexte, que le texte de Desbiens n'a pas été distribué parmi les deux comédiens au hasard. De fait, un système précis est instauré dès les premières pages : le texte en français est attribué principalement à Roch Castonguay et celui en anglais est quant à lui assigné à Robert Marinier. Chaque interprète est ainsi associé à l'une des deux langues d'énonciation du texte et par le fait même, à l'une des deux cultures qui composent l'identité du personnage éponyme. Devrait-on considérer les deux instances énonciatrices comme les représentantes physiques et donc, métaphoriques, de la conscience scindée du personnage éponyme dépossédé de lui-même, tel que l'invite l'hypotexte ? Castonguay personnifierait-il selon une logique allégorique le versant francophone du personnage (*L'Homme invisible*) et Marinier, son versant anglophone (*The Invisible Man*) ? À première vue, l'hypertexte semble en effet être organisé en ce sens, s'inspirant directement de la structure du récit original. Or, dès le quatrième segment, la convention jusqu'alors respectée vole en éclats, alors que deux mots anglais sont attribués à Roch Castonguay :

Le petit Jésus est radioactif.
Tout le monde en ville commence à luire et à se comporter un peu étrangement.
Surtout la mère de l'homme invisible.
Jesus of Timmins is radioactive.
Everyone in town is starting to glow and act a little strange¹⁹².

Certes, il serait possible de croire que ce choix est d'ordre rythmique; que le fait d'attribuer les mots « *glow* » et « *strange* » à Roch Castonguay permet de rompre le rythme naturel de la phrase. Ce serait donc un choix qui relève de « l'effet » qui vise à dynamiser le texte; et c'est sûrement en partie le cas si l'on rappelle que la plupart des choix d'agencement ont

¹⁹² Patrice Desbiens, *L'Homme invisible/The Invisible Man*, version textuelle du Théâtre de la Vieille 17, Ottawa, daté du 22 mars 2006, p. 6.

été faits en laboratoire avec et par des comédiens très préoccupés par le rythme du spectacle.

Toutefois, cet agencement du texte permet également à l'énonciateur francophone d'intégrer la parole de l'énonciateur anglophone. Il envahit l'espace de parole de ce dernier, insérant une polyphonie verbale au sein de la phrase. Le discours associé au versant anglophone du personnage chemine désormais parmi deux instances narratives. Les deux voix, que l'on pouvait jusqu'alors distinguer conformément à la langue parlée, entament ainsi un processus de fusion en se contaminant l'une l'autre. Un tel travail explicite l'aspect intra-dialogique du récit. Dans ce passage, la radioactivité exprime métaphoriquement le sentiment de danger et d'étrangeté que ressent l'homme invisible quant à la foi religieuse, non pas seulement de sa mère, mais aussi de l'ensemble de la population. À l'image de ce que ressent le personnage, une impression de distanciation est créée par la distribution de la parole anglophone parmi les deux énonciateurs. Le versant francophone du personnage ne pouvant exprimer ce sentiment d'étrangeté qu'en s'introduisant dans le discours de la voix anglophone, le détachement de l'homme invisible face à sa mère, sa langue et sa religion est souligné.

3. La parole traversée par autrui

Dans le contexte de la dramaturgie contemporaine, Sandrine Le Pors affirme que « [l]es voix passent rarement par une instance locutrice unifiée, un personnage pouvant revêtir successivement divers masques, être l'un, puis l'autre¹⁹³ ». Cette observation se confirme dans l'hypertexte à l'étude dans lequel les deux instances énonciatrices sont momentanément traversées par la parole d'autrui; d'une part en endossant la langue et le discours généralement associés à son double, comme nous venons de le démontrer, et d'autre part, en endossant la parole des autres personnages qui meublent le récit. Dans ce

¹⁹³ Sandrine Le Pors, *Op. Cit.*, p. 105.

dernier cas, ils convoquent dans leur « discours de multiples altérités, des voix ou des personnages en hors champ ¹⁹⁴ ». C'est ainsi que les discours de l'homme invisible lui-même, celui du personnage de Pauline, celui de la mère de l'homme invisible, ou encore celui d'un employé du bureau du bien-être social, peuvent tous émaner de la bouche des deux locuteurs. Cela rend manifeste la présence de ces personnages dans le récit et donne un accès à leur discours, sans qu'ils interviennent directement. Ce type de traitement est quasi inévitable dans une telle adaptation puisque l'hypotexte regorge de discours rapportés.

Dans le cadre d'études sur la polyphonie dans les œuvres narratives, le discours rapporté est d'ailleurs considéré comme une « mise en scène de voix, le plus souvent, infraconsciente [qui] permet au locuteur de convoquer une pluralité d'énonciateurs dans son discours ¹⁹⁵ ». Dans le récit de Desbiens, cela est apparent dans la scène où l'homme invisible refait surface « près d'un chemin de fer quelque part en campagne au Québec ¹⁹⁶ ». À ce moment, ses paroles, ainsi que celles de Pauline, une jeune femme qu'il rencontre à ce moment, sont rapportées entre guillemets par le narrateur :

« Comment t'appelles-tu ? » il lui demande
« Pauline », elle répond.
« Pourquoi es-tu attachée à cette voie ferrée »
« N'est-ce pas ainsi pour tout le monde ? » demande-t-elle ¹⁹⁷.

Dans l'adaptation, c'est en faisant passer cette parole à travers les deux instances énonciatrices, lesquelles pour un bref instant portent une voix autre que la leur, qu'un tel discours rapporté se manifeste. Les paroles de l'homme invisible et de Pauline sont d'ailleurs distribuées parmi les deux instances, ce qui évoque en quelque sorte un dialogue dramatique conventionnel. Cela dit, la présence « narrative » de chacun des locuteurs ne

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹⁹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Op. Cit.*, p. 152.

¹⁹⁶ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 50.

¹⁹⁷ *Loc. cit.*

s'efface pas complètement, les expressions « il lui demande » et « demande-t-elle » étant énoncées. Il y a donc plutôt une juxtaposition d'une parole dramatique et d'une parole narrative, ce qui ne contribue en rien à simplifier les modalités de la présence des énonciateurs.

3.1 Superposition des voix

En plus d'endosser la parole d'autrui, il arrive que les deux instances énonciatrices voient leurs paroles se superposer, s'unifiant pour un bref moment. Par exemple :

Jesus was born in a barn just a short distance from Timmins.
Jesus goes to the same schools as the invisible man.
But **Jesus** is always better in everything, especially in sports. He has ambition, he wants to be a star, his parents push him¹⁹⁸.

Le mot « Jesus » apparaît en caractère gras à trois reprises, ce qui signifie, rappelons-le, que les deux comédiens le prononcent ensemble. Selon Julie Sermon, ce type d'effet choral est propre aux textes qui font éclater le dialogue pour laisser place à un entrelacement de voix. Puisque ni l'un ni l'autre des énonciateurs ne reconnaît et n'atteste la présence de l'autre, l'effet choral est assurément destiné au public. Il met l'accent sur le mot « Jesus » par un effet d'intensité sonore et contribue à instaurer une brisure de rythme qui interpelle et peut-être même surprend le spectateur. D'un point de vue sémantique, la superposition des voix à ce moment souligne l'importante présence d'un référent religieux à même le récit. Elle ne le fait toutefois pas sans une légère distorsion. En effet, l'accentuation du mot « *Jesus* » par un effet choral n'est réalisée que dans le tableau anglophone, alors que le mot « Jésus » apparaît pourtant autant de fois dans le tableau francophone correspondant.

À première vue, cela peut sembler paradoxal ; « Jésus » ne représente-t-il pas dans le récit l'emprise de la religion catholique sur la mère de l'homme invisible ? Il n'en demeure pas moins que de mettre l'accent sur ce référent uniquement dans la partie anglophone du

¹⁹⁸ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, 2006, p. 4.

récit marquerait peut-être justement l'emprise de la religion sur le versant francophone du personnage : même lorsqu'il est question de « Jesus » en anglais, celui-ci est sollicité et intervient. Il est difficile de comprendre l'ampleur de cet extrait en se fiant uniquement aux observations que nous pouvons relever à même l'hypertexte, les choix de mise en scène et d'interprétation contribuant ici même énormément au sens de la scène. L'élaboration de l'hypertexte est en effet liée intimement à la représentation, le spectacle ayant été créé, comme nous l'avons déjà mentionné, lors de séances d'exploration.

4. Reconstruire en fragmentant :

La fragmentation et le montage comme stratégies de réagencement.

Dans l'hypertexte, en plus d'être partagé parmi deux voix, le récit de Desbiens est fragmenté et restructuré à la manière d'un collage, ce qui fait éclater sa structure narrative. À travers le travail de réorganisation, trois types de fragmentation distincts peuvent être identifiés : 1) la fragmentation du texte en segments composés de plusieurs vers ou d'un tableau en entier, 2) la fragmentation du texte en segments composés d'un seul vers, 3) la fragmentation du texte en segments composé d'un ou de quelques mots seulement. Par souci de clarté, ces trois types de fragmentation seront désormais désignés respectivement en tant que fragmentation de « type 1 », « type 2 » et « type 3 ». Les diagrammes ci-dessous font état du réagencement qui s'est opéré dans les trois premiers segments :

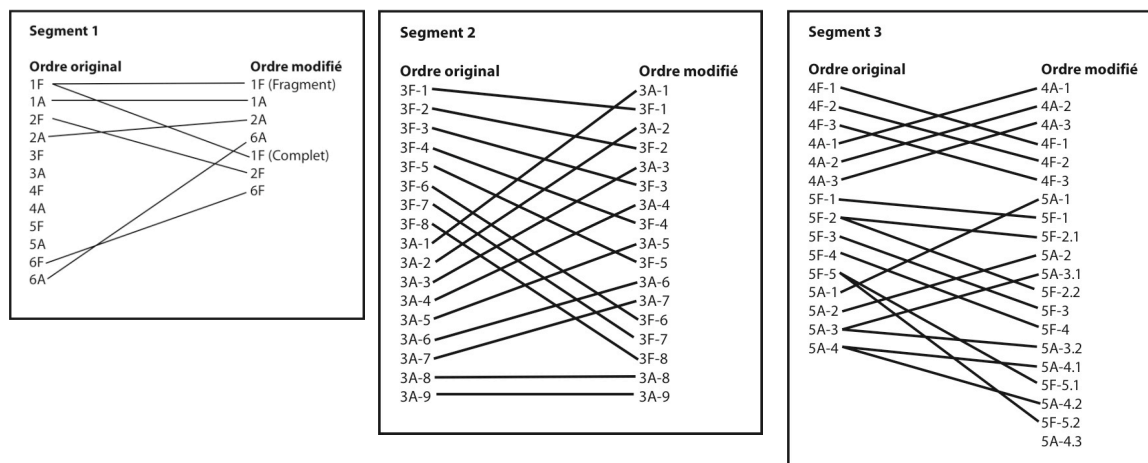


Figure 10 - Diagramme des transformations opérées (segment 1, 2 et 3)

Le premier segment de l'hypertexte débute avec une fragmentation de type 3, alors que le tableau 1F est amputé de manière à ce qu'un court fragment de celui-ci, composé d'à peine deux mots, puisse être présenté en ouverture de texte (« L'Homme invisible... »). S'ensuivent les tableaux 1A, 2A, 6A, puis les tableaux 1F, 2F et 6F, qui sont présentés dans leur ensemble (le fragment du tableau 1F qui avait été présenté en début de texte est répété), ce qui constitue une fragmentation de type 1. L'hypertexte passe ici du tableau 2A au tableau 6A, ce qui évince pour le moment les tableaux 3F, 3A, 4F, 4A, 5F et 5A. Cela permet à l'épisode où l'homme invisible « joue aux *cowboys* et aux indiens » d'être présenté avant une série de trois tableaux qui présentent successivement l'homme invisible à l'école Sacré-Cœur, le personnage du Petit Jésus et la mère de l'Homme invisible qui « est très religieuse ». Comme le tableau 6 a déjà été énoncé, se joint à ces trois épisodes celui dans lequel il est indiqué que « Jesus of Timmins is radioactive ¹⁹⁹ ». Ainsi, par un procédé de montage, la chronologie de la trame narrative se trouve légèrement modifiée au profit d'un nouvel enchaînement de texte qui rassemble les tableaux traitant d'une même thématique, celle de l'héritage catholique du personnage. Une telle fragmentation fait également en sorte que les textes français et anglais apparaissent dans un ordre inverse de celui du texte

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

original : les versions anglophones des tableaux 1, 2 et 6 sont présentées l'une à la suite de l'autre avant que ne soient présentées les versions francophones des mêmes tableaux. Ce renversement instaure d'office un jeu dialogique entre les deux versions du récit. La fragmentation de type 3 qui ouvre le texte semble d'ailleurs venir installer ce jeu dialogique ; si le premier tableau français est tronqué, c'est parce qu'il est interrompu par le tableau anglais. Cette interruption est d'ailleurs marquée par l'ajout de point de suspension à la fin du premier fragment.

Dans le deuxième segment, les vers des tableaux 3F et 3A sont morcelés en fragments composés d'un vers chacun – soit une fragmentation de type 2 – et ils sont présentés dans une alternance resserrée, créant un passage rapide de l'anglais au français. Le diagramme, par sa – presque – symétrie, rend compte de cette régularité. Encore une fois, c'est un fragment du tableau en anglais qui est présenté en premier, là où le texte français précède dans le récit original. Comme les vers en français sont attribués à Castonguay et les vers en anglais attribués à Marinier, le réagencement crée un effet de stichomythie, alors qu'à tour de rôle, les comédiens livrent de très brèves répliques. Selon Sandrine Le Pors, la stichomythie favorise

une circulation de la parole quasi simultanée apte à créer, par à-coups, une série de fractures et de relances percussives [...]. En raison de la brièveté des répliques, la distance parcourue par le son est minime. Par conséquent, la vitesse du son augmente²⁰⁰.

En ce sens, ce passage fait assurément augmenter le tempo inhérent au texte par rapport à celui du premier segment, qui était constitué de fragments de textes beaucoup plus longs. Ce segment transforme également la dynamique entre les deux énonciateurs. S'il n'y a pas d'échange de répliques dramatiques, les deux voix peuvent désormais se répondre dans l'esprit du spectateur. En quelque sorte, ils se livrent désormais un duo verbal qui leur

²⁰⁰ Sandrine LePors, *Op. Cit.*, p. 42.

permet de construire ensemble le récit. Ce type de duo verbal se concrétise encore davantage lorsqu'il est question d'une fragmentation de type 3, comme on en voit pour la première fois à la fin du segment 3.

Ce dernier s'ouvre d'abord avec un retour à une fragmentation de type 1, alors que les tableaux 4F et 4A sont présentés dans leur ensemble, mais une fois de plus, dans un ordre inversé à celui du récit original. Ensuite, les vers des tableaux 5F et 5A sont présentés dans une alternance plus resserrée, jusqu'à la toute fin du segment où les deux versions du texte s'entremêlent de manière à créer une seule phrase bilingue :

When he finally gets to sleep, L'homme invisible sent venir
l'Apocalypse.
he has dreams of an apocalypse that arrives hard and fast, comme
un lundi matin. like a Monday morning²⁰¹.

Cette dernière phrase nous confronte au troisième et dernier type de fragmentation, la fragmentation de type 3, entraperçue au tout début du premier segment. En quatre segments sur dix-sept, les trois différentes formes de fragmentations qui se succéderont tout au long de l'hypertexte sont donc exposées ; une fragmentation de type 1 dans le premier segment, une fragmentation de type 2 dans le deuxième segment et finalement, une succession des trois types de fragmentation, se terminant sur une fragmentation de type 3 dans le troisième segment.

Alors que les fragmentations de type 1 présentent l'enchaînement de longs segments, les fragmentations de type 2 et 3 enchaînent des répliques plus courtes. Le resserrement de l'alternance des textes anglais et français et donc, le passage d'une fragmentation de type 1 jusqu'à une fragmentation de type 3, crée une impression de « montée rythmique ». De fait, tout passage à une fragmentation de type 3 engendre un tel

²⁰¹ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, 2006, p. 4.

effet. C'est particulièrement le cas au segment 6, où ce type de fragmentation atteint son paroxysme :

Once, Dans un rêve, In a dream, l'homme invisible the invisible man voit sa mère saw his mother qui se noie drowning dans une piscine pleine de Coca-Cola. In an ocean of Coca-Cola. Il voit son père. He saw his father conduire la canadienne familiale drive the station wagon dans la piscine pleine de Coca-Cola into the Coca-cola dans un effort désespéré de sauvetage. In an attempt to save her.

Mais la canadienne But the station wagon est torpillée was torpedoed et coule and sank rapidement instantly²⁰².

Ici, la fragmentation de type 3 ne fait pas seulement qu'installer une stichomythie : à défaut de pouvoir recréer la confrontation des récits tels qu'ils apparaissent sur la page de l'hypotexte, l'hypertexte distribue de très courts fragments des versions anglophone et francophone. Les segments au contenu semblable s'alternant de façon aussi resserrée, la fragmentation établit ainsi un « effet d'écho ». D'une part, cela invite une cadence plus élevée au niveau du débit de la parole, ce qui permet de créer une accélération au niveau du rythme du spectacle et ainsi, l'équivalent d'un moment de tension dramatique. D'autre part, cela permet une confrontation directe des deux langues d'énonciation et du même coup, une accentuation des écarts qui parfois les séparent. En effet, si la mère se noie dans une « piscine pleine de Coca-cola » en français, cette piscine devient un « océan » en anglais. Si la canadienne familiale coule « rapidement » en français, elle coule « instantanément » en anglais. De tels écarts sémantiques existent déjà dans l'hypotexte, mais les deux extraits étant placés directement l'un à la suite de l'autre, l'écart s'en trouve accentué. Il peut apparaître plus clairement et dans toute sa subtilité auprès du public, qui n'a pas le loisir d'avoir un texte devant lui. Il devient dès lors évident que le versant anglophone tend à exagérer les choses davantage que le versant francophone du personnage, tout étant plus gros, plus grand (« ocean » plutôt que « piscine ») et plus rapide (« instantly » plutôt que « rapidement ») en anglais.

²⁰² *Ibid.*, p. 7.

Bien évidemment, un tel effet d'écho s'appuie directement sur le partage des voix et dépendra dans la représentation des distinctions qui définissent les timbres de chaque voix puisque ce sont autant les textes anglais et français que les spécificités des voix des interprètes qui les énoncent qui se confrontent. Précédé et succédé d'une fragmentation de type 2, le segment cité en exemple ci-dessus apparaît comme un moment d'apogée dans le récit en termes d'intensité rythmique. C'est d'ailleurs en installant de telles dynamiques que la rencontre des trois types de fragmentation confirment son intérêt tout au long du récit. Elle permet aux voix de se croiser et de s'entrechoquer : la fragmentation, dans son rapport avec le partage des voix, induit une cadence, un tempo, bref, un rythme.

5. Pour la création d'un rythme

Cette « mise en rythme » scénique dépend tout autant du travail d'adaptation textuel que de l'énonciation des interprètes. Autrement dit, indépendamment de ce que le texte propose, le rythme dépend de l'interprétation et de la diction des acteurs, ainsi que de la perception des spectateurs et des choix de mise en scène. Bien que présupposé par le texte, le rythme ne se concrétise réellement que dans la matérialité de sa manifestation scénique. En ce sens, il n'est pas banal de rappeler que l'hypertexte s'est donc construit à partir des propositions vocales de comédiens spécifiques. Cela dit, comme le rappelle Meschonnic, le rythme réside également dans l'organisation du discours. De fait, l'hypertexte n'est pas sans suggérer des pistes quant à la « mise en rythme ». Les contrastes créés par la rencontre des voix – et donc des langues – ainsi que les différentes dynamiques installées par les trois différents types de fragmentation sont générateurs de rythme. Jouant de la dualité « français/anglais », « réplique courte/réplique longue », « voix de Marinier/voix de Castonguay », le réagencement du texte crée des contrastes qui contribuent à la création de différents mouvements. En ce sens, il est possible de soutenir que la « courbe » du spectacle n'est pas *a priori* dramatique, mais bien d'ordre rythmique.

Elle ne relève pas de l'enchaînement de l'action ou d'une intensification des péripéties. Elle se dessine dans les effets d'amplitude et de rythme que crée la nouvelle organisation du texte, chose courante dans la dramaturgie contemporaine.

Il importe de souligner que le résultat d'un tel travail rappelle toutefois la courbe dramatique, ne serait-ce que métaphoriquement. De fait, la progression rythmique évoque les étapes du schéma classique du rythme dramatique, qui est composé d'une exposition, d'un nœud et d'un dénouement et donc, d'une montée et d'une chute. En ce sens, ce texte *a priori* narratif et poétique ne s'affranchit pas complètement du dramatique, mais le rejoint en faisant un détour par le rythme, acquérant une structure et une organisation qui en imite le mouvement. Cela n'est pas sans rappeler, une fois de plus, la dramaturgie contemporaine, où les enjeux et les conflits ne résident plus nécessairement dans la fiction représentée, mais bien dans l'énonciation même de la parole.

6. Vers la création d'un métadialogue polyphonique

Les diverses stratégies présentées contribuent assurément à la création du sens et du propos du spectacle. Ensemble, ils rendent compte du morcellement identitaire et culturel du personnage éponyme. Certes, la structure dialectique et bilingue du récit original travaillait déjà en ce sens en alternant en continu les tableaux anglais et français. Cependant, le texte réorganisé de l'hypertexte permet un réel dialogue – ou plutôt un « métadialogue » – entre les deux versions du récit et entre les deux voix qui le livrent. Rappelons que le métadialogue est une convention dramatique à laquelle plusieurs auteurs ont recours dans la dramaturgie contemporaine. Il naît de la juxtaposition de discours qui proviennent de situations d'énonciations indépendantes. Ces discours étant énoncés en parallèles, ils peuvent se confronter dans l'esprit du spectateur, et de là, le sens émerge. C'est donc un dialogue qui est d'ordre métalinguistique, qui existe non pas dans l'action représentée, mais dans le jeu de l'énonciation. Dans pareil cas, le texte, dans sa

construction, peut servir d'exemple au sujet traité, c'est-à-dire qu'il peut renvoyer dans sa forme aux conflits présentés dans le texte. C'est certes ce qui se produit dans *L'Homme invisible/The Invisible Man*, où l'hypertexte créé par les adaptateurs figure, voire même, « dramatise » à même sa forme les enjeux de l'ouvrage – principalement le conflit identitaire lié au bilinguisme – plutôt que de simplement en rendre compte

Alors que le récit traite du déchirement identitaire causé par une dualité linguistique et culturelle spécifique à toute situation de bilinguisme et donc, spécifique à l'Ontario français, son organisation sert à mettre cet enjeu à l'avant-plan au profit des spectateurs par deux instances narratives qui s'expriment à la troisième personne. Comme les membres de ce duo verbal ne s'adressent jamais la parole directement, « une sensation d'emmurement des êtres en eux-mêmes ²⁰³ » se dégage du texte. Le métadialogue souligne ainsi la scission qui existe dans la conscience du personnage et aborde concrètement la question de l'incommunicabilité entre deux cultures. Le duo verbal permet également aux discours des deux instances énonciatives de construire ensemble le récit. Ce faisant, le métadialogue rend manifeste la tension entre les deux versants d'un même personnage.

Comme nous avons pu le voir au second chapitre, l'hypotexte marque une progression dans l'écart qui sépare les versants anglophone et francophone de l'homme invisible, le versant francophone s'imposant davantage à la fin du récit. L'hypertexte reprend cet aspect du texte, mais le concrétise autrement, voire le dramatise. Dans ce travail de « dramatisation », une progression nouvelle se dessine, l'hypertexte offrant au récit une finalité qui est inexistante dans sa version originale. De fait, ce qui, dans l'hypotexte, est présenté comme une opposition perpétuelle entre deux langues et deux cultures, devient dans l'hypertexte un conflit qui évolue et qui se clôt. Un tel travail s'opère premièrement

²⁰³ Marie-Christine Lesage, « Archipels de mémoire : l'œuvre de Dainel Danis », *Jeu : revue de théâtre*, n° 78, 1996, p. 88.

dans l'inversion fréquente de l'ordre d'apparition des tableaux anglophone et francophone. Pour marquer la prédominance de l'anglais, les créateurs ont fait le choix d'amorcer le spectacle en éclipçant le premier tableau en français, lequel est interrompu par le tableau anglais correspondant. Si les tableaux en français apparaissent toujours avant le tableau anglais correspondant dans le récit original, leur ordre d'apparition se trouve fréquemment inversé dans l'hypertexte. Ainsi, le versant anglophone du personnage est souvent celui qui est énoncé en premier pour relater les différents épisodes du récit. En ce sens, l'hypotexte joue du rapport de force entre les langues et montre la domination de l'anglais sur le français, surtout au début de la production.

Une autre méthode est privilégiée par les créateurs pour mettre de l'avant la progression du rapport entre les langues : le choix d'accorder certaines répliques en anglais à Castonguay et certaines répliques en français à Marinier. De fait, plusieurs répliques en anglais reviennent à Castonguay dès les premiers tableaux du récit, tel que mentionné antérieurement. Or, il faut attendre le mi-parcours pour entendre Marinier s'exprimer en français. C'est à ce moment que le récit marque l'importance croissante que prend la langue française dans le quotidien du personnage :

So one thing leads to another and the invisible man starts to make
many friends in Quebec City.
C'est ici que les vraies aventures de l'homme invisible commencent.
He falls in love in French
C'est ici aussi que le drame et la comédie de sa vie deviennent un.
He falls in love in French.
Deviennent complètement indistincts l'un de l'autre,
He falls in love in French.
Des jumeaux de la douleur
He's got a Frog in his throat²⁰⁴.

Le choix d'attendre après ce moment pour accorder des répliques en français à la figure incarnée par Marinier est donc très significatif et souligne l'évolution du personnage à même la distribution des répliques : comme l'homme invisible vit désormais dans un univers

²⁰⁴ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, 2006, p. 18.

francophone, que la vie (et l'amour) le mène à utiliser la langue française davantage, même l'instance énonciatrice « anglophone » de la conscience du personnage se met momentanément à s'exprimer en français.

C'est au moment du dénouement que l'hypertexte dévoile une finalité nouvelle. S'avérant inexistante dans l'hypotexte, elle n'existe donc que dans et par la nouvelle organisation du discours de l'hypotexte et donc, dans et par le métadialogue. À ce moment, les tableaux 46F et 46A sont d'abord énoncés dans leur ordre original. Puis, dans un paroxysme, les voix et les langues s'entremêlent complètement alors que les derniers vers de chacun de ces tableaux sont fragmentés et repris à répétition dans des agencements variés, menant à une déconstruction progressive du segment :

Comme tout ce qui est beau
Like everything else that is beautiful,
il ne répond à aucune question.
it answers no questions.

Like tout ce qui est beautiful
Comme everything else qui est beau,
il ne répond à no questions.
it answers aucune question
no questions
aucune question
Aucune²⁰⁵

Un agencement comme celui-ci crée un effet de fusion des deux langues et des deux voix ; elles ne font désormais plus qu'une. Le personnage jusqu'alors scindé s'unifie alors que des phrases complètement bilingues sont formées et que les deux énonciateurs les prononcent à tour de rôle, endossant autant le français que l'anglais. Cette idée est d'ailleurs validée par la superposition des voix sur le dernier mot de ce segment (« aucune »), qui confirme la fusion des deux entités, une fusion qui se réalise, notons-le, en français. Cet avant-dernier segment vient confirmer le discours propre au spectacle : l'assimilation vers le français est une chose qui est « beautiful ».

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 36.

L'impression de résolution du conflit qui se dégage de cela se consolide avec les dernières phrases de l'adaptation. À ce moment, un retour au début s'opère et la première phrase du spectacle est reprise dans une formulation inversée : « The invisible man... L'homme invisible est né à Timmins, Ontario²⁰⁶ ». La totalité du récit se trouve ainsi insérée entre deux moments qui se font écho, ce qui installe un parallélisme entre le début et la fin du récit. Or, le texte français revient ici en tant que langue prédominante, voire première, là où il avait été escamoté au profit du récit anglophone en ouverture. Cela mène à un renversement de l'opposition linguistique qui régnait au début, le français dominant cette fois-ci l'anglais. L'agencement de l'hypertexte mettant ainsi à l'avant-plan l'idée d'un rapport de force entre les deux langues d'énonciation du texte, il fait certes écho au propos même du récit poétique à même sa structure. Or, cela devient également un mécanisme dramatique à travers duquel le rythme du spectacle ainsi qu'une certaine « tension dramatique » qui n'existe que dans l'organisation de la parole, peuvent se créer.

Également, ce retour au début agit littéralement à titre de retour à la « naissance » et évoque donc en quelque sorte une « renaissance » pour le personnage. Une ouverture se crée et la fin devient une suite ; le début d'une nouvelle aventure pour le personnage qui semble avoir réussi à faire la paix avec son identité puisqu'il a réussi à unir les deux versants de sa conscience disloquée. Si, tel que le prévoyait Robert Dickson dans la préface de la première édition du récit²⁰⁷, plusieurs ont pu faire une lecture sombre de *L'Homme invisible/The Invisible* en y voyant une langue française qui ne peut exister qu'en opposition à la langue anglaise, qui n'a donc pas d'existence en soi, le spectacle offre une

²⁰⁶ *Loc. cit.*

²⁰⁷ Dickson écrit : «[J]e prévois que ce livre unique trouvera bien des détracteurs : "il ne propose pas de solution, c'est cochon, et il n'y a pas d'espoir", glou glou. Sale réalité alors, alors». Robert Dickson, « En guise d'introduction », *L'Homme invisible/The Invisible Man*, Prise de parole, Sudbury, 1997[1981], p. 8.

conclusion qui dégage davantage d'espoir, qui évoque la possibilité d'une réunification des composantes de l'identité du personnage.

À défaut de pouvoir créer un dialogue théâtral dans son acception traditionnelle, l'hypertexte crée un métadialogue qui rend compte avec plus de dynamisme de la lutte intérieure du personnage éponyme, ainsi que des tiraillements propres à sa double conscience. Traversant l'ensemble du texte, ce métadialogue est générateur de tension et devient le fondement même du dialogisme inhérent à l'hypertexte. De ce fait, pour les spectateurs, le réel dialogue réside dans le « jeu dialogique de la parole²⁰⁸ », plutôt que dans la parole elle-même. L'hypertexte peut agir sur le spectateur, qui comprend l'enjeu principal de la pièce, mais aussi, le ressent et l'éprouve à travers sa construction. En effet, le spectateur est confronté plus directement à la réalité du bilinguisme et de la diglossie ; il en fait lui-même l'expérience, chose impossible à la lecture du texte original. La fragmentation et le réagencement des répliques, par la progression rythmique créée, contribuent à donner la sensation de plonger tête première dans la conscience scindée de L'Homme invisible/The Invisible Man. Cela permet de rendre compte d'un sentiment de dépossession, de déchirement en passant par l'allégorie, autant au niveau du contenant, que du contenu. Certes, l'hypotexte, dans sa structure dialectique et bilingue, travaille pareillement à présenter explicitement le déchirement identitaire vécu par le personnage. Or, l'hypertexte le fait autrement, en privilégiant des moyens qui sont plus efficaces en scène. Il serait en ce sens possible de dire qu'un glissement s'opère et que les créateurs arrivent aux mêmes fins que Desbiens, mais en utilisant d'autres moyens, « adaptés » au théâtre.

²⁰⁸ Gilles Declercq, « Rhétorique et dialectique du dialogue », dans Jean-Pierre Ryngaert (sous la dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 60.

CHAPITRE 4

DE L'HYPERTEXTE À LA SCÈNE : ENTRE ÉVOCACTION ET DÉMONSTRATION

La critique a souvent affirmé que les images poétiques de Desbiens saisissent par leur force d'évocation : parfois vulgaire et crues, souvent concrètes et issues du quotidien, elles sont toujours ludiques²⁰⁹. C'est pourquoi il était important, selon Esther Beauchemin, d'éviter toute forme d'illustration scénique ou de redite à même la mise en scène de ce qui est déjà énoncé explicitement dans le texte. Ainsi, « [p]lutôt que de mettre sur scène les gestes, les décors, les costumes ou les musiques évoquées, [les créateurs veulent] s'abandonner aux idées et aux sensations provoquées par le poète²¹⁰ » de manière à ce que le « spectacle [serve] d'écrin à la parole de Desbiens²¹¹ ». Selon cette affirmation, il est clair que les créateurs se sont donné pour mission de faire valoir le texte en évoquant les ambiances et atmosphères qui s'en dégagent par le truchement des moyens scéniques (éclairages colorés, ambiances musicales, etc.), plutôt qu'en jouant ce qu'il raconte.

Or, la réaction du critique Ludovic Fouquet²¹² face à cette production laisse croire que cet objectif n'a pas été atteint. Il décrit le spectacle comme étant orchestré selon une logique contraire à ce qui est énoncé par Beauchemin. Selon lui, la richesse poétique du texte est reléguée au second plan au profit de la trame narrative : « [C'est] comme si, sous prétexte d'aller chercher ce qu'il y a de théâtral dans l'écriture de Desbiens (une linéarité,

²⁰⁹ À titre d'exemple, citons ce passage de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, qui frappe par son caractère concret : « Les saisons se pilent les unes par-dessus les autres à une vitesse folle. / Le temps passe si vite que les jours sont devenus un clignotement continu » ou encore celui-ci, qui fait usage du contraste pour créer une image crue : « La première fois que l'homme invisible fait l'amour à Katherine, il entre dans elle comme dans une église. Dans l'église, il y a des lampions allumés et deux ou trois sœurs qui prient. Il éteint les lampions et noie les sœurs instantanément. », Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 66 et p. 94.

²¹⁰ Esther Beauchemin, « *L'Homme invisible/the invisible Man* (2005) », *Théâtre de la Vieille 17*, <http://vieille17.ca/index.cmf?Voir=sections&Id=9989&M=2902&Rep>, page consultée le 18 février 2011.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Le critique, comédien et metteur en scène français est également l'auteur de *Robert Lepage, l'horizon en images*, un ouvrage important sur le travail du metteur en scène québécois.

une trame), on avait composé avec le texte en s'en tenant à l'anecdote²¹³. » Il est le seul critique étranger à aborder la production et le seul à articuler une lecture peu élogieuse de ce spectacle autrement acclamé par la critique autant franco-ontarienne que québécoise. Selon Fouquet, un extrait du texte livré sans artifice par l'un des comédiens lors d'une rencontre des créateurs avec le public s'est avérée plus « touchante²¹⁴ » que ce même extrait dans le spectacle. Si Fouquet a raison d'affirmer que la mise en scène explicite la trame narrative linéaire en mettant l'accent sur certains éléments du texte, il serait toutefois fallacieux, pour ne pas dire simpliste, de nier l'articulation d'une poétique de l'image.

Comme nous avons pu le constater suite à de nombreux visionnement de la captation vidéo du spectacle – spectacle auquel nous avons également assisté en 2005 –, la mise en scène semble en effet s'articuler selon trois modes de figuration : la métaphore, la métonymie et le mimétisme. Ce faisant, elle relève autant de la démonstration – ce que lui reproche Fouquet – que de l'évocation. C'est d'ailleurs ce double travail que nous observerons au sein du présent chapitre, en s'appuyant sur la captation vidéo, ainsi que des photographies du spectacle. Si le mimétisme est une notion conventionnellement utilisée dans le cadre de l'analyse de la représentation théâtrale, la métaphore et la métonymie sont des figures de rhétorique généralement réservées à l'analyse littéraire. Cela dit, selon Martin Mercier, auteur d'un mémoire portant sur les figures de rhétorique dans le discours scénique, il est possible d'appliquer la rhétorique à l'étude des images²¹⁵. En ce sens, du moment où la scène développe une poétique de l'image, les figures deviennent un outil qui permet d'analyser la mise en scène. Il semble encore plus pertinent de faire une telle étude lorsque le texte porté à la scène est lui-même un texte poétique faisant abondamment

²¹³ Ludovic Fouquet, « L'expérience de l'altérité en paysage francophone », *Jeu : revue de théâtre*, n° 188, 2006, p. 144.

²¹⁴ *Loc. cit.*

²¹⁵ Martin Mercier, « Les Figures du discours scénique », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1998, p. 7.

usage des figures, comme c'est le cas pour le récit poétique *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Dans pareil cas, il convient d'examiner dans quelle mesure la création scénique reprend les modes de figuration qui sont privilégiés dans le texte. Une telle correspondance entre les modalités de l'écriture et celles de l'écriture *scénique* condamnerait-elle à la redite et à la redondance ? Ce phénomène pourrait certes expliquer les réserves exprimées par Fouquet à l'égard du spectacle. Afin d'analyser la mise en scène, il convient donc d'exposer tout d'abord les trois modes de figuration sus mentionnés.

1. Métaphore, métonymie et mimétisme

La métaphore et la métonymie appartiennent à la classe des tropes, classe des figures de rhétorique donc, qui est la plus susceptible d'être utilisée pour rendre compte d'un travail de mise en scène selon Martin Mercier. Ce dernier souligne qu'« il est devenu pratique courante, pour nombre de théoriciens, de souligner les aspects métaphoriques et métonymiques de certains spectacles théâtraux ²¹⁶». Exprimant la même idée dans son article sur l'utilisation des tropes dans l'analyse de la mise en scène contemporaine française, « Tropologiques », Évelyne Ertel affirme que « les processus métaphoriques ou métonymiques ne sont pas propres au langage verbal, mais sont communs à d'autres arts (cinéma, peinture, notamment) et sont fréquemment à l'œuvre dans le discours de la scène ²¹⁷». De fait, « la métaphore est sans doute avec la synecdoque (la partie pour le tout) et la métonymie (substitution selon un rapport de contiguïté) la figure centrale du théâtre [...] ²¹⁸».

Au moment de définir ces deux figures dans *Les Figures du discours*, Pierre Fontanier présente la métonymie comme un « trope par correspondance », soit un trope qui désigne « un objet par le nom d'un autre objet qui fait comme lui un tout absolument à part,

²¹⁶ *Ibid.*, p. 1.

²¹⁷ Évelyne Ertel, « Tropologiques », *L'Art du théâtre*, n° 1, Paris, Actes Sud, coll. « Théâtre », p. 74.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 81.

mais qui lui doit ou à qui il doit lui-même plus ou moins, ou pour son existence, ou pour sa manière d'être ²¹⁹». Fontanier établit des sous-catégories, dont la « métonymie de la cause pour l'effet », du « contenant pour le contenu » ou encore du « signe pour la chose signifiée ». De la catégorie des « tropes par ressemblance », la métaphore consiste plutôt selon Fontanier « à présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue, qui, d'ailleurs, ne tient à la première par aucun autre lien que celui d'une certaine conformité ou analogie²²⁰ ». Pour sa part, Mercier distingue la métaphore figée, celle qui, existant dans l'esprit collectif, est devenue courante et qui ne relève donc pas de l'invention, de la métaphore filée. Cette dernière se construit tout au long d'une œuvre et produit « une image [qui] sert de thème conducteur ²²¹ ». Si la métonymie se fonde sur un rapport de *proximité* ou de *contiguïté* entre deux éléments ou deux réalités et fonctionne par *substitution*, la métaphore repose plutôt sur la *ressemblance* et fonctionne par *analogie*.

Adaptant ces figures à une logique scénographique, Louise Vigeant les identifie dans un article paru dans la revue *Jeu* comme étant, avec le décor mimétique, les trois modes dominants de la scénographie théâtrale contemporaine²²². Bien qu'ils fonctionnent tous les deux sous le mode de la figuration, le décor métonymique privilégie un « élément devant suggérer un ensemble ²²³ ». Ainsi, il « se content[e] de donner les éléments jugés indispensables pour situer le spectateur ²²⁴ ». Dans un même ordre d'idées, Mercier précise que la métonymie permet

l'évocation théâtrale d'événements et de situations précises, tout en faisant économie d'un grand nombre de signes implicites dont elle

²¹⁹ Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 80.

²²⁰ *Ibid.*, p. 100.

²²¹ Henri Suhamy cité dans Martin Mercier, *Op. Cit.*, p. 45.

²²² Louise Vigeant, « De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste », *Jeu : revue de théâtre*, n° 62, 1992, p. 35.

²²³ *Ibid.*, p. 38.

²²⁴ *Loc. cit.*

rend la représentation concrète superflue, compte tenu de la facilité avec laquelle le spectateur pourra y accéder par son imagination²²⁵.

Le décor métaphorique s'éloigne quant à lui « de la représentation iconique [et propose] une image du texte, à la manière de l'image poétique. Par un procédé de comparaison ou de substitution analogique, il évoqu[e] un aspect du texte et, ce faisant, lui conf[ère] une importance particulière ²²⁶».

Contrairement au mode mimétique qui imite et représente les choses avec un souci de « vérité ²²⁷ », ces deux modes de figuration « trahissent la théâtralité de la proposition; [...] en " avoue[nt] " le caractère " construit ", " faux " ²²⁸ ». Au contraire, le mode mimétique gomme « le caractère proprement théâtral, c'est-à-dire factice, de l'ensemble [...] au profit du descriptif, du caractère photographique ²²⁹ ». Finalement, si le décor mimétique permet au spectateur de reconnaître l'univers socioculturel propre à la fiction, les décors métaphorique et métonymique donnent lieu « à une stylisation, qui ajoute une dimension affective interpellant l'imaginaire du spectateur ²³⁰ ».

Dans *L'Homme invisible/The Invisible Man*, la mise en scène semble le résultat d'une telle stylisation, alors que le mode métaphorique et le mode métonymique se rencontrent de front. Or, cela n'empêche pas que le jeu des comédiens fasse également intervenir momentanément et à répétition le mode mimétique. Le projet initial de ce spectacle découlant de la volonté du comédien Roch Castonguay de « jouer » ce récit poétique, nous ne pouvons faire autrement que d'aborder d'entrée de jeu la question de l'interprétation. Débutons donc en abordant la question de la présence scénique des

²²⁵ Martin Mercier, *Op. Cit.*, p. 34.

²²⁶ Louise Vigeant, *Op. Cit.*, p. 38.

²²⁷ *Ibid.*, p. 37.

²²⁸ *Ibid.*, p. 38.

²²⁹ *Ibid.*, p. 37.

²³⁰ *Ibid.*, p. 38.

comédiens, indissociable de celle de la scénographie, la disposition des corps dans l'espace jouant un grand rôle dans la composition du discours scénique.

2. La scène comme métaphore des enjeux du texte

2.1 La scène : lieu liminaire

Dès la scène d'ouverture du spectacle, la mise en place des corps dans le dispositif scénique acquiert une portée métaphorique. Derrière un tulle tendu, perchés sur des escabeaux avec appuis-pieds qui sont placés en plein centre de la scène, Robert Castonguay et Robert Marinier sont côte à côte dans une disposition frontale. Livrant conjointement un même récit, ils semblent « comme dans la suspension d'un rêve ²³¹ » :



Illustration 1 – *L'Homme invisible/The Invisible Man*, Rock Castonguay et Robert Marinier, © Mathieu Girard.

Derrière eux, un cyclorama recouvre entièrement l'arrière-scène ainsi que le plancher. Du côté jardin, dans l'ombre, la reproduction géante d'un amplificateur pour guitare de marque « Fox » cache un musicien (Daniel Boivin) qui, momentanément, s'avance pour un solo de guitare. À distance du sol de ce lieu scénique indéfini, les deux comédiens sont « perchés en équilibre précaire ²³² » dans une quasi-immobilité. Une telle disposition des corps dans l'espace est dotée d'une grande force d'évocation. Vêtus de blanc de la tête au pied, ils

²³¹ Jean St-Hilaire, « Au bord de l'eau, ou faire émerger l'invisible », *Le Soleil*, samedi 27 mai 2006, p. A4.

²³² Jaqueline Bouchard, « En bref. Dissolution de l'identité », *Spirale*, n° 213, 2007, p. 56.

s'apparentent à la fois à des pages blanches et à des anges, en suspens dans la zone céleste, octroyant à la scène un caractère « astral », voire « spirituel » qui n'est pas sans ironie. Sans contredit, ils semblent flotter en apesanteur dans un entre-deux ou dans un « no man's land ²³³ ». Sur le plan théâtral, cette notion renvoie à toute zone dite frontalière ou espace liminaire qui marque la distance entre deux groupes, deux domaines ou deux individus. C'est une zone aux délimitations floues, où règne l'incertitude. La notion exprime donc le territoire de personne et de tout le monde à la fois, ce qui renvoie à l'absence d'une identité précise chez le protagoniste évoqué, mais jamais montré. Il n'en faut pas plus pour que la scène dévoile à même sa composition l'un des enjeux centraux de l'ouvrage par analogie : dans le récit, l'homme invisible flotte entre le français et l'anglais, erre entre l'Ontario et le Québec. Il n'arrive pas à trouver de véritable ancrage identitaire dans l'une ou l'autre des deux langues, ni dans l'une ou l'autre des deux provinces : il est sans langue, sans patrie et sans pays, le référent spatial le plus important sur le plan identitaire depuis l'émergence de l'État-nation. Il demeure donc prisonnier de l'entre-deux et flotte dans un « no man's land » autant géographique et linguistique qu'identitaire. Le dispositif scénique fait donc de la scène une représentation visuelle, quoique métaphorique, de « l'entre-deux linguistique » ou de « l'entre-deux culturel » qui caractérise la figure de l'homme invisible.

Comme cette métaphore est apparente tout au long du spectacle, il serait possible de concevoir celle-ci comme une « métaphore filée », pour reprendre la terminologie de Mercier. La présence des comédiens placés côte à côte et portant le même costume matérialise quant à elle la « double » identité du personnage, de manière à ce que le public puisse littéralement la visualiser. Chaque comédien est confronté à un « Autre » que lui-

²³³ Fait révélateur, la critique ainsi que les créateurs ont eux-mêmes qualifié l'ambiance scénique de « no man's land ». Voir entre autres Jean St-Hilaire, « Au bord de l'eau, ou faire émerger l'invisible », *Le Soleil*, samedi 27 mai 2006, p. A4 et Jacqueline Bouchard, « En bref. Dissolution de l'identité », *Spirale*, n° 213, 2007, p. 56.

même, qui est également son propre reflet, voire son double. Les corps étant dans une disposition frontale, la scène confronte également les spectateurs à cette double présence et donc, possiblement, à l'idée d'un déchirement intérieur. Dès la scène d'ouverture, la scission identitaire du personnage apparaît métaphoriquement et perdure tout au long du spectacle.



Illustration 2 – *L'Homme invisible/The Invisible Man*,
Roch Castonguay et Robert Marinier, © Mathieu
Girard.

À l'aide d'un jeu d'éclairage, la moitié du visage de chacun des comédiens apparaît, alors que le reste de la scène demeure plongé dans l'obscurité. Les deux moitiés de visage évoquent les deux parties scindées d'un tout et illustrent donc par analogie le morcellement identitaire caractéristique du personnage. Un tel dualisme extériorise la polyphonie interne du récit : ce n'est plus le déchirement identitaire intrinsèque à un seul être qui est présenté, mais plutôt deux corps – et donc, deux êtres – en opposition. À ce sujet, Bakhtine affirme dans ses analyses de l'œuvre de Dostoïevski qu'« avec chaque contradiction à l'intérieur d'un individu, [l'auteur] essaie de faire deux individus, pour dramatiser cette contradiction et l'étendre dans l'espace²³⁴ ». C'est vraisemblablement selon un même désir de « dramatisation » des contradictions intérieures du personnage qu'un tel dédoublement s'opère, celui-ci faisant littéralement prendre corps sur scène la dualité présentée dans le texte. Avec un tel choix, les créateurs inscrivent d'emblée le spectacle dans une logique

²³⁴ Mikhaïl Bakhtine, *Op. Cit.*, p. 61.

illustrative. Or, ce n'est pas tant les images poétiques du texte qui sont illustrées ou bien les situations que celui-ci met en scène, mais bien l'un des enjeux qui le sous-tendent. D'ailleurs, la dualité identitaire n'est pas le seul enjeu qui est ainsi incarné métaphoriquement sur scène.

2.2 Une absence présente ?

De fait, le musicien incarne en scène par le biais de la métaphore un autre enjeu important du texte, soit l'absence. Vêtu des mêmes vêtements que les deux interprètes, il « erre » sur la scène tout au long du spectacle sans interagir avec eux. Il n'utilise ni la langue française, ni la langue anglaise, mais bien la musique, langue universelle. Sa présence s'articule dans le son plutôt que dans le verbe. Son expression faciale demeurant en tout temps neutre et son regard livide, il incarne en quelque sorte la figure d'un fantôme errant. Ainsi, il serait plus juste de le décrire comme une « absence présente » et donc, comme une allégorie de l'absence, thématique présente dans le texte (absence d'identité, absence de sentiment d'appartenance) et récurrente dans l'ensemble de la représentation (absence de lieu, absence de temps, absence de personnages définis, absence de dialogue). Comme les deux comédiens sont perchés dans les airs et Boivin, le plus court des trois interprètes, est quant à lui placé derrière un amplificateur géant à la hauteur du sol, une illusion d'optique s'opère :



Illustration 3 - L'Homme invisible /The Invisible Man, Daniel Boivin © Mathieu Girard.



Illustration 4 - L'Homme invisible /The Invisible Man, Daniel Boivin, Roch Castonguay, Robert Marinier, © Mathieu Girard.

Le jeu de comparaison fait en sorte que le musicien semble minuscule. Certes, il est présent et visible sur scène. Il n'en demeure pas moins que sa présence est réduite par l'organisation de l'espace, ce qui rend visuellement manifeste l'allégorie de l'absence. D'autant plus qu'il demeure tout au long de la représentation invisible aux yeux des deux interprètes, qui n'interagissent à aucun moment avec lui. En ce sens, le musicien est exploité en tant que « présence » qui permet de mettre en valeur cet élément important du texte. Il devient la concrétisation de l'espace de dialogue qui existe – ou plutôt, qui ne peut exister ? – entre les deux voix. Il amplifie ainsi la scission qui sépare les deux versants de la conscience du personnage.

2.3 Deux versants d'une conscience : deux imaginaires

Les effets sonores contribuent eux aussi ponctuellement à mettre en exergue la scission qui sépare les deux versions de L'Homme invisible. C'est particulièrement le cas lors d'un épisode où ce dernier « joue aux *cowboys* et aux indiens ²³⁵». Lorsque l'épisode est premièrement relaté en anglais, des galops et des cris de *cowboys* évoquant l'univers du western américain se font entendre. Au fil de l'épisode, des coups de fusil retentissent

²³⁵ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 20.

également. Lorsque le même épisode est ensuite relaté en français, les effets sonores qui l'accompagnent ne sont plus les mêmes. Les galops sont remplacés par une voix féminine et enfantine qui évoque les coups de fusil des cowboys en criant : « Pow pow ! ». Les véritables coups de fusil sont quant à eux remplacés par des bruits de flèches. Finalement, une rumeur d'enfants s'ajoute en sourdine. En français, les effets sonores évoquent l'univers de l'enfance et l'aspect ludique de ce jeu de « cowboys et d'indiens », alors qu'en anglais, ils suggèrent l'univers du western américain et donc, le référent de cette activité. Ainsi, là où *The Invisible Man* se replonge complètement dans la fiction et réintègre l'univers western propre aux cowboys, l'homme invisible revoit candidement les jeux de son enfance.

L'écart en ce qui concerne les effets sonores situe chacun des versants de la conscience scindée dans des camps différents : si *The Invisible Man* est un cowboy, *L'Homme invisible* est un indien qui « se fait tirer et meurt souvent ²³⁶ ». Cela affiche le caractère dominant de la langue anglaise, car comme le dit Desbiens lui-même à même ce texte, « [t]out le monde sait que les cowboys ne parlent pas français ²³⁷ ». En ce sens, si les effets sonores représentent de manière illustrative l'épisode qui est relaté dans le texte, ce n'est que pour mieux mettre en relief l'imaginaire distinct de chacun des versants de la conscience du personnage et souligner les référents culturels exploités.

Comme le montre ce dernier exemple, plusieurs des composantes du spectacle accentuent les enjeux qui sous-tendent le récit. Il serait possible de concevoir cela comme un glissement ou une transposition des choix de l'auteur, ce dernier appuyant quant à lui les enjeux de son récit à même sa structure dialectique et bilingue. Ne pouvant représenter cette spécificité formelle sur scène, les créateurs font écho aux enjeux du texte à l'aide des différents codes scéniques qu'ils ont à leur disposition : l'organisation de l'espace et

²³⁶ *Loc. cit.*

²³⁷ *Loc. cit.*

l'environnement sonore, mais également les choix relatifs à l'interprétation des deux comédiens.

2.4 Deux comédiens : deux styles de jeu

D'emblée, chacun des comédiens tend respectivement à un style de jeu différent. Tout au long du spectacle, Marinier joue de façon plus explosive et caricaturale que Castonguay. Il est possible de lire dans son jeu plusieurs influences américaines, telles que le cinéma mélodramatique ou encore la bande dessinée. C'est particulièrement le cas dans la scène où L'Homme invisible rencontre Pauline. À ce moment, le comédien emprunte un style de jeu particulièrement exagéré : il arbore une expression faciale qui peint les émotions à gros traits (gros yeux ronds, jeux de sourcils, grand sourire, sur-articulation). Sa gestuelle stylisée et narrative rappelle la pantomime. On entend également dans les modulations de sa voix une musicalité mélodramatique. Ici, son jeu est influencé directement par l'un des référents du texte. En effet, la scène elle-même évoque *The Perils of Pauline*, un feuilleton muet²³⁸ américain du début du XX^{ième} siècle mettant en vedette le personnage que l'on pourrait considérer comme un archétype de l'ingénue en détresse²³⁹. Dans un des épisodes du feuilleton, le personnage est attaché aux rails d'une voie ferrée. Desbiens fait sans aucun doute directement référence à cette péripétie dans *L'Homme invisible/The Invisible Man*. Durant cet épisode du spectacle, le style de jeu de Castonguay demeure plus intériorisé et subtile que celui de Marinier. Cela marque en quelque sorte le caractère anglo-saxon du référent culturel évoqué : seul l'interprète endossant le versant anglophone du personnage adopte un style de jeu mélodramatique.

²³⁸ De tradition américaine, ces courts films sont présentés en salle de cinéma et sont qualifiés en anglais de « serial films ».

²³⁹ Dickson fait lui aussi ce rapprochement dans son article « " Les Cris et les cris! " : relecture d'une certaine poésie identitaire franco-ontarienne », Robert Dickson, *Op. Cit.*, p. 191.

Cette divergence, en ce qui a trait au style de jeu, se maintient tout au long du spectacle : Castonguay s'exprime à tout moment avec plus de retenue. Son jeu est plus posé et ses gestes plus modérés. Le caractère discret de son jeu est accentué par sa physionomie, car il est beaucoup moins imposant que son acolyte. Caroline Barrière note dans une critique journalistique du spectacle que la mise en scène « souligne le côté plus cinématographique de *The Invisible Man* et celui plus candide et jovial de *l'Homme invisible* ²⁴⁰ ». Pour le critique Christopher Hoile, la mise en scène renverse plutôt les stéréotypes associés aux anglophones et aux francophones dans l'esprit collectif :

Upending our stereotypes of the outgoing francophone and the uptight anglo, l'Homme Invisible (played by Roch Castonguay, speaking French) is quieter and introverted, while the Invisible Man (played by Robert Marinier in lightly accented English) is more outgoing and expressive ²⁴¹.

Dans tous les cas, l'intérêt du spectacle réside sans contredit dans la confrontation des deux styles de jeu. Bien plus qu'une façon de marquer la scission de la conscience de *L'Homme invisible* en l'évoquant sur scène par la présence scénique de deux interprètes qui possèdent une couleur de jeu très distincte, cela contribue à dynamiser la représentation. À la manière du métadialogue, les contrastes entre les deux styles de jeux deviennent eux-mêmes signifiants et donnent l'impression d'être confronté à deux « personnages » qui ont chacun des personnalités différents. Cela devient une stratégie de mise en scène qui compense en quelque sorte pour l'absence du personnage dramatique tel qu'il est conçu traditionnellement. En ce sens, un travail similaire est accompli au niveau de la confrontation des langues d'énonciation dans la création de l'hypotexte et dans les choix

²⁴⁰ Caroline Barrière, « *L'Homme invisible : une dichotomie spectaculaire* », *Le Droit*, 11 mars 2005, p. 26.

²⁴¹ « Renversant les stéréotypes du francophone sociable et de l'anglophone coincé, l'homme invisible (interprété par Roch Castonguay en français) est plus discret et introverti et *The invisible Man* (interprété par Marinier en anglais avec un léger accent) est plus exubérant et expressif ». [traduction libre], Christopher Hoile, « *L'Homme invisible/The Invisible Man* », *EyeWeekly*, 31 mars 2008, <http://www.eyeweekly.com/arts/theatre/article/22666>

relatifs à l'interprétation. Ces deux composantes travaillent dans un même mouvement à « dramatiser » sans *transmodalisation* la confrontation des deux versions du récit.

3. Le triple travail des comédiens

Si le jeu de chacun de comédiens s'orchestre selon un style précis, il n'en demeure pas moins que le jeu de Castonguay tout comme celui de Marinier s'étend sur trois niveaux : le narratif, le mimétique et le poétique. Agissant par moments à titre de narrateurs omniscients, mimant ailleurs les actions décrites dans le texte et endossant la parole des personnages, les deux comédiens travaillent également en tout temps au niveau poétique, faisant entendre le rythme et les sonorités du texte. Ce faisant, Castonguay et Marinier font momentanément usage des trois modes de figuration également exploités par les autres composantes de la représentation, soit la métaphore, la métonymie et le mimétisme.

3.1 Le narratif

Comme le récit est un texte narratif écrit à la troisième personne du singulier, il n'est pas surprenant que le jeu des comédiens se construise dans un premier temps sur ce mode. Présents sur scène dans une disposition frontale et faisant fi de la présence de l'autre, les comédiens semblent tous les deux s'adresser au public à la manière du conteur. Ils travaillent à transmettre, à raconter le récit de la vie de l'homme invisible, tels des narrateurs extérieurs à l'action qu'ils relatent. Cela ne se fait toutefois pas sans entretenir une certaine ambiguïté quant à l'identité des énonciateurs. Si la scène semble *a priori* présenter de façon allégorique les deux versants de la conscience scindée du personnage éponyme plutôt que le personnage lui-même, une mouvance en ce qui concerne la focalisation narratologique se dévoile au fil du spectacle. Ainsi, les comédiens incarnent-ils l'homme invisible en parlant de lui-même à la troisième personne ? Agissent-ils en tant que narrateurs omniscients ? Sont-ils plutôt présents sur scène à titre de représentants du poète lui-même ou en tant que simples conteurs ? En fait, s'ils n'incarnent pas l'homme invisible,

leur présence semble se situer dans un va-et-vient constant entre ces différents modes d'énonciation, ce que relève Marinier dans une entrevue accordée à la radio CBON par les deux comédiens :

D'habitude un acteur, tu joues un personnage. Tu rentres, tu joues un personnage qui s'appelle Joe Blo et puis il va réagir de telle façon à tel problème. Il a tel âge, il a telle psychologie. Pis ici, y'a pas de personnage. Donc, des fois tu es à l'intérieur de l'homme invisible et tu parles de ses émotions, des fois t'es à l'extérieur et tu le regardes et tu expliques ce que tu vois. Des fois tu es juste un genre de narrateur omniscient qui regarde en bas la situation de l'homme invisible²⁴².

En effet, à travers les choix d'interprétation, l'énonciateur ne pose plus un regard neutre sur ce qu'il raconte. Il est à la fois narrateur, témoin et – pour de brefs moments – personnage. Les comédiens deviennent par moments des observateurs qui commentent les événements. Ils se rangent à ce moment dans le camp des spectateurs, comme le souligne Castonguay en entrevue : « Des fois, t'es avec le spectateur ! Et c'est comme si avec le spectateur, ensemble, on regarde l'homme invisible et on fait "C'est de valeur, han..." »²⁴³. Lors d'un épisode où Castonguay annonce : « Voilà l'homme invisible qui se promène le long des rues de la ville de Québec »²⁴⁴, on peut sentir le commentaire extérieur. En plus du mot « voilà » qui révèle une fonction d'observateur, le ton adopté par le comédien pour livrer cette réplique révèle une part d'implication. La réplique n'est pas livrée dans la neutralité, mais plutôt comme si elle était dite par un individu qui venait d'apercevoir une connaissance de l'autre côté de la rue et qui le signifiait à ceux qui l'entourent. Derrière la narration objective se fait entendre une autre voix qui observe l'homme invisible de l'extérieur, se faisant complice des spectateurs. À d'autres moments, le point de vue du personnage lui-même est présenté aux spectateurs malgré la structure du texte. Les deux comédiens se

²⁴² Robert Marinier, [Sans titre], Entrevue radio à la radio CBON. La Première chaîne de Radio-Canada dans le Nord de l'Ontario, Sudbury, [2004], archives du Théâtre de la Vieille 17.

²⁴³ Roch Castonguay, [Sans titre], Entrevue radio à la radio CBON. La Première chaîne de Radio-Canada dans le Nord de l'Ontario, Sudbury, [2004], archives du Théâtre de la Vieille 17.

²⁴⁴ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 58.

placent en effet dans les souliers de l'Homme invisible en incarnant ses sentiments et ses réactions. Ce faisant, leur jeu acquiert souvent un caractère mimétique, voire presque réaliste.

3.2 Mimétisme

C'est le cas lors d'un épisode où l'homme invisible patiente dans une salle d'attente d'une agence gouvernementale pour son « entrevue des chômeurs ²⁴⁵ ». La réplique « il attend ²⁴⁶ », répétée sept fois en français est dite à tour de rôle par chacun des comédiens. Le ton employé par Castonguay manifeste sans aucun doute l'impatience grimpante de l'homme invisible, alors que Marinier incarne plutôt la figure de l'employé, qui prend plaisir à faire attendre son client. Même si la phrase demeure conjuguée à la troisième personne, les points de vue privilégiés à ce moment par les deux comédiens sont ceux des personnages mis en scène. Un certain dialogisme se fait ainsi sentir. Dans une autre scène où, à l'hôtel, le personnage écoute la chanson *California Dreaming*, Marinier exprime le blasement du versant anglophone dans le ton de sa voix et dans son expression faciale. Castonguay, au contraire, manifeste de l'enthousiasme. Ici, c'est l'opinion de chacun des versants de la conscience du personnage qui est présentée à même l'interprétation. Une divergence d'opinions entre eux est exposée, marquant une fois de plus l'écart qui les sépare. C'est également le cas dans une scène pendant laquelle l'homme invisible prend un coup dans un bar. À ce moment, les deux narrateurs incarnent l'état d'ébriété du personnage, mais de deux façons complètement différentes. Si Castonguay semble complètement enveloppé par l'état d'ivresse dans lequel il se trouve plongé, Marinier manifeste une certaine anxiété. Ainsi, là où le texte affirme la même chose en français et en anglais, la mise en scène marque l'écart qui existe entre les deux instances énonciatrices en les faisant réagir

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 90.

²⁴⁶ *Loc. cit.*

différemment. Cela contribue sans aucun doute à une multiplication des points de vue face aux différents épisodes relatés.

Un jeu aux allures mimétiques se manifeste aussi par l'intermédiaire du discours rapporté direct, qui est traité comme un discours dramatique. Lors de l'épisode où l'Homme invisible rencontre Pauline, les paroles qu'ils échangent sont, derechef, rapportées entre guillemets :

« Comment t'appelles-tu ? » il lui demande.
« Pauline », elle répond.
« Pourquoi es-tu attachée à cette voie ferrée ? »
« N'est-ce pas ainsi pour tout le monde ? » demande-t-elle²⁴⁷.

Dans ce passage, la « présence énonciative du locuteur [demeure] manifeste, même s'il paraît s'effacer énonciativement », puisque c'est lui-même qui convoque l'énonciation « et qui la construit afin de l'intégrer au sein d'un développement discursif particulier²⁴⁸ ». Une telle construction polyphonique permet aux comédiens d'intégrer le mode mimétique alors qu'ils incarnent les paroles rapportées comme si elles étaient des répliques et qu'ils dialoguent entre eux. Pour ce faire, ils empruntent à tour de rôle une voix et des mimiques féminines stéréotypées lorsque vient le temps de livrer le discours de Pauline, puis ils reprennent ensuite leur ton de narrateur pour livrer la partie du texte à l'extérieur des guillemets. De fait, il y a à ce moment une superposition de la figure du narrateur et de celle d'un personnage. Les épisodes où il y a un discours rapporté ne sont pas les seuls moments où les comédiens quittent ainsi le narratif pour intégrer un jeu dramatique. À divers moments au cours du spectacle, ils se retrouvent soudainement dans un affect absolu et expriment de leurs corps et de leurs voix l'énoncé du texte. C'est le cas au moment où la chanson *California Dreaming* est évoquée. Le musicien la fait entendre et aussitôt, les deux

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 50.

²⁴⁸ Robert Vion, « Modalités, modalisations, interaction et dialogisme », dans Jacques Bres, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nolke et Laurence Rosier (sous la dir.), *Dialogisme et polyphonie. Actes du colloque de Cerisy*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, p. 152.

comédiens feignent de jouer d'un instrument (Castonguay joue de la guitare et Marinier joue de la batterie) au rythme de la mélodie. En quelque sorte, ils imitent ou encore incarnent momentanément le groupe de musique dont il est question dans l'épisode :



Illustration 5 – *L'Homme invisible/The Invisible Man*, Roch Castonguay, © Mathieu Girard.



Illustration 6 – *L'Homme invisible/The Invisible Man*, Robert Marinier, © Mathieu Girard.

Un autre exemple de ce genre d'illustration se trouve dans la scène où le personnage part pour Toronto. Alors que le texte explique que l'homme invisible « fait du pouce direction Toronto », les deux comédiens lèvent le bras et tendent le pouce. Marinier tourne même la tête au rythme des voitures qui passent.

À d'autres moments, la gestuelle des comédiens sert à illustrer le texte, mais de manière métonymique. C'est le cas au moment d'évoquer le Petit Jésus. Les comédiens placent leurs bras en forme de croix et penchent leurs têtes sur le côté. L'image de Jésus sur la croix étant constitutive de l'imaginaire collectif, la figure du Christ est aussitôt évoquée.



Illustration 7 – *L'Homme invisible/The Invisible Man*, Rock Castonguay, © Mathieu Girard.

En ce sens, les créateurs n'ont pu échapper complètement à l'illustration. Ce qui est souligné par le jeu des comédiens est fréquemment évoqué par les projections et la musique, créant ainsi une certaine redondance.

Or, ce n'est pas toujours le cas. Le recours au mimétisme permet, entre autres, aux comédiens d'endosser momentanément la parole et d'évoquer la présence des différents personnages du récit. Cela fait en sorte que plusieurs voix se manifestent à l'intérieur du discours de chacun des comédiens. Le passage d'un jeu mimétique à un jeu plus narratif entraîne le spectateur à se demander constamment : « Qui parle? », question centrale de la dramaturgie contemporaine mettant en scène des sujets parlants. C'est donc cette rencontre des différents niveaux de jeu qui permet un rapprochement avec cette figure, le sujet parlant endossant fréquemment une multitude de points de vue en tant qu'être foncièrement polyphonique. Une telle polyphonie permet de disloquer l'univers du récit et de le rendre multidimensionnel, ce qui est souhaitable dans le cas d'une représentation théâtrale.

3.3. Poétique

Le jeu des comédiens se construit également au niveau poétique, c'est-à-dire avec l'objectif d'en faire entendre la poéticité. Selon Paul Zumthor :

[L]e ton, le rythme, les nuances, l'émotion et la musicalité du poème apparaissent avant tout dans le travail vocal de l'interprète. En effet, c'est à travers les effets que permet la voix (échos sonores, scansion rythmique, effets de récurrence) qu'une tension dramatique se crée. En ce sens, les interprètes sont [...] perçus comme des instrumentistes dont le travail vocal participe activement à la construction du sens du spectacle²⁴⁹.

Les comédiens travaillent sans équivoque en ce sens. Il y a un lien certain à tracer entre un tel travail vocal et la conception très « musicale » qu'ont les artistes du Spoken Word. De fait, par la matérialité de sa voix, le poète-interprète travaille le texte qu'il livre d'un point de vue sonore et rythmique, un peu à la manière d'une partition musicale. Il crée des mouvements, des montées, des moments d'apogée en jouant sur les rythmes et les tons. Un tel travail permet une extériorisation de l'espace sonore et verbal propre au texte. Les particularités de la voix (énergie, diction, débit, accent, tonalité, etc.) connotent le discours et mettent en scène l'espace mental du poème. De ce fait, une importance plus grande est parfois accordée à cet aspect de la parole, plutôt qu'à l'aspect discursif.

Dans le cas du spectacle *L'Homme invisible/The invisible Man*, une importance égale est accordée à l'aspect sonore et rythmique et à l'aspect discursif de la parole. D'une part, les comédiens livrent un texte qui raconte une histoire, mais d'autre part, ils livrent un texte qui commande un travail vocal et rythmique, voire, une certaine diction poétique. Plusieurs procédés rythmiques et sonores sont donc privilégiés. Les jeux phoniques et rythmiques étant constitutifs du texte mis en scène, les comédiens travaillent entre autres à les faire entendre par des effets de voix. Ainsi, dans une phrase telle que « le renard ronronne en mangeant ²⁵⁰ », Castonguay fait ronronner le « r » de manière prononcée pour accentuer l'effet de sonorité ludique créé par l'allitération. Un tel travail pourrait être perçu

²⁴⁹ Paul Zumthor, «Le Rythme dans la poésie orale», *Langue française*, n° 56, 1982, p. 117.

²⁵⁰ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 24.

comme une forme d'illustration : le comédien « illustre » l'allitération ainsi que le ronronnement qu'elle évoque.

Les comédiens travaillent également à créer des variations rythmiques, ainsi que des effets de rupture. Ceux-ci se concrétisent tantôt par des changements de ton, de force et de débit de la voix, tantôt par des changements d'interlocuteur. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, certaines de ces variations rythmiques sont proposées par l'hypertexte et ne relèvent pas uniquement des choix d'interprétation. Or, en étant prises en charge, ces variations peuvent guider le mouvement, mais également le sens du spectacle.

Par exemple, dans un extrait, un rêve de l'homme invisible est relaté :

Once, Dans un rêve, in a dream, l'homme invisible the invisible man
voit sa mère saw his mother qui se noie drowning dans une piscine
pleine de Coca-Cola. In an ocean of Coca-Cola.
Il voit son père He saw his father conduire la canadienne familiale
drive the station wagon dans la piscine pleine de Coca-Cola into the
Coca-Cola dans un effort désespéré de sauvetage. In an attempt to
save her.
Mais la canadienne But the station wagon est torpillé was torpedoed
et coule and sank rapidement. Instantly.
C'est un coke sur glace. ²⁵¹

Les deux comédiens adoptent un débit de parole qui devient de plus en plus rapide; au point où leurs discours respectifs se juxtaposent presque. Puis, ils prennent tous les deux une pause avant d'énoncer en chœur et avec un ton de voix plus bas la phrase « C'est un coke sur glace ». Si, d'une part, l'interprétation des comédiens permet ici la création d'une montée rythmique qui contribue au dynamisme de la scène, elle permet également la création d'une ambiance scénique qui rend bien compte du caractère déroutant et haletant du rêve. Ce caractère est d'ailleurs accentué par un effet d'écho qui est créé sur la voix. Cette scène démontre bien que, comme le dit Zumthor, « Dans l'espace qu'engendre le son, l'image sensoriellement éprouvée s'objective ; du rythme naît et se légitime un savoir ²⁵² ».

²⁵¹ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, 2006, p. 7.

²⁵² Paul Zumthor, *Op. Cit.*, 1982, p. 117.

4. Poétique de l'image

Les comédiens prennent ainsi en charge la poéticité du texte de Desbiens et de concert avec certains choix de mise en scène, créent une « poétique de l'image ». D'une part, cette poétique oriente la perception des spectateurs d'un point de vue sensoriel, et d'autre part, elle précise certains éléments du contenu du spectacle avec, comme objectifs d'émettre un commentaire critique et ironique ou d'explicitier la trame narrative, ce que reprochait Fouquet au spectacle.

4.1 Faire de la scène un écrin

Selon Louise Vigeant, l'arrangement spatial « est d'abord aménagé [...] comme un espace de discours ²⁵³ ». Lorsqu'une scène se veut métaphore, des images scéniques qui rendent présents à l'esprit des spectateurs les idées, les enjeux ou les affects spécifiques au texte sont créées à travers un travail de poétisation spatiale. Derechef, c'est par exemple en présentant analogiquement l'un des enjeux centraux du texte – la dissolution de l'identité – en articulant un « no man's land » spatial – que la scénographie conçue par Normand Thériault s'inscrit d'emblée sous le signe de la métaphore. Cela dit, en plus d'évoquer métaphoriquement les enjeux du texte, la mise en scène évoque également par analogie l'espace matériel de la poésie de Desbiens. Autrement dit, l'espace de jeu devient un « réceptacle » où se traduit, en signes visuels, la composition textuelle du récit original. L'idée maîtresse qui sous-tend l'ensemble de la production – avoir un espace scénique qui sert « d'écrin » à la poésie de Desbiens – se manifeste ainsi.

Avec le tulle à l'avant-plan et le cyclorama à l'arrière, l'espace ouvert et indéterminé de la scène – qui évoque la page blanche, tout comme les costumes des interprètes – se retrouve coincé entre deux surfaces planes : il est donc difficile de le considérer comme autre chose qu'un espace liminaire. Le caractère bidimensionnel du texte imprimé est

²⁵³ Louise Vigeant, *Op. Cit.*, p. 35.

évoqué par la position bilatérale et frontale des comédiens. De plus, la disposition des interprètes dans l'espace n'est pas sans rappeler la mise en page du récit original : alors que le texte français est disposé sur la page de gauche et le texte anglais sur la page de droite, l'instance narrative francophone (Castonguay) se tient debout sur un escabeau côté jardin et l'instance narrative anglophone (Marinier) sur un escabeau côté cour. Ainsi, bien que l'organisation dualiste du récit original ait été abandonnée dans la création de l'hypertexte, celle-ci est récupérée par la mise en scène. En ce sens, la parole poétique de Desbiens, en ce qu'elle a de formel, participe activement à l'organisation de l'espace scénique, qui lui, participe tout aussi activement à la création du « sens » du spectacle.

On peut également déceler dans cette construction un référent sciemment cinématographique, ce qui aide à donner l'impression que les corps des interprètes sont intangibles. Une scénographie qui évoque un univers cinématographique peut être considérée comme étant tributaire du texte puisque ce référent est souvent cité dans le récit anglophone, « the invisible man » étant le héros d'un « bad movie ». Le tulle frontal, dont le grain est apparent, rappelle sans contredire l'écran. Le bandeau noir placé au sol à l'avant-scène dissimule le plancher ainsi que le bas des escabeaux. Un cadrage est proposé par l'entremise des pendrions suspendus de chaque côté de l'avant-scène :



Illustration 8 – L'Homme invisible – The Invisible Man, Daniel Boivin, Roch Castonguay, Robert Marinier, © Mathieu Girard

Les images et couleurs projetées sur le cyclorama renvoient quant à elles à la projection vidéo de par leur caractère mouvant et éphémère. Ainsi, en plus d'être un écrin, la scène est un écran animé par les éclairages toujours vifs de Michael Brunet. Catherine Guillot affirme justement que la vidéo et le cinéma « pénètrent essentiellement [le théâtre] au niveau du couple réel/virtuel ²⁵⁴ ». S'il n'y a pas de véritables projections *vidéo* dans ce spectacle, « l'impression » d'une médiation filmique créée par la structuration de l'espace et le caractère mouvant et éphémère du paysage visuel permet à la scène d'acquiescer une part de virtualité, ce qui contribue sans aucun doute à créer un espace liminaire, un « nowhere » qui rappelle le « no man's land ».

D'ailleurs, avec les effets de transparence et d'opacité créés par le tulle d'avant-plan, les deux comédiens acquiescent eux aussi un caractère éphémère et virtuel, disparaissant et réapparaissant en fonction des éclairages, ce qui n'est pas sans évoquer « l'invisibilité » de L'Homme invisible. Christopher Hoile en rend compte au moment de préciser que les éclairages de Brunet « *make the actors fade into the background or slowly come to the fore, very much as if he were photoshoping them right before our eyes* ²⁵⁵ ». Les éclairages deviennent par moments « une équivalence scénique du gros plan ²⁵⁶ », accentuant une partie du corps des comédiens. C'est le cas dans la scène d'ouverture abordée précédemment où la moitié des visages de chacun des comédiens apparaît. C'est également le cas lors d'une scène pendant laquelle une « photo d'une femme nue en noir et blanc » devant lui, « l'homme invisible se masturbe mélancoliquement ²⁵⁷ ». À ce moment,

²⁵⁴ Catherine Guillot, « Écrans de projection et nouvelles technologies sur la scène du théâtre », *Coulisses*, n° 33, Janvier 2006, p. 195.

²⁵⁵ Les éclairages « font en sorte que les comédiens se fondent dans l'arrière-plan ou apparaissent tranquillement à l'avant-scène, un peu comme s'ils étaient ajoutés soudainement par édition graphique à la scène » [traduction libre], *Op. Cit.*, Christopher Hoile.

²⁵⁶ *Op. Cit.*, Catherine Guillot, p. 205.

²⁵⁷ *Op. Cit.*, Patrice Desbiens, p. 86.

l'éclairage fait disparaître le bas du corps des comédiens. Cela sert à créer un gros plan sur leurs torsos et leurs visages.

Certes, un tel effet est peut-être utilisé ici pour évoquer la pudeur du personnage, ou encore l'aspect privé de l'acte sexuel évoqué. Cela dit, il permet un effet de focalisation : un élément spécifique de la scène est sélectionné pour le spectateur. Selon Muriel Plana, un tel isolement « amène alors le public de théâtre à adopter la position des spectateurs de cinéma, dont le regard est guidé par l'angle, le cadrage, la grosseur de plan choisis par le réalisateur ²⁵⁸ ». Les comédiens semblent ainsi « apparaître » sur scène selon les mêmes modalités qu'une image cinématographique qui apparaît à l'écran. Cela n'est pas sans conséquence sur le spectateur, qui ne peut faire autrement que « d'appréhender différemment la question de la présence de l'acteur ²⁵⁹ ». Si le comédien est bel et bien présent devant lui dans le cadre d'un spectacle vivant, il semble pourtant appartenir au monde de la virtualité. En ce sens, l'univers cinématographique créé permet de jouer du contraste de la « présence » et de « l'absence », du « réel » et du « virtuel » et ainsi, mettre de l'avant l'une des dichotomies principales du récit : celle de la visibilité et de l'invisibilité, elle-même métaphore d'une certaine instabilité identitaire.

Comme le souligne Catherine Guillot, en plus de faire acquérir à la scène une part de virtualité, l'écran au théâtre permet également de rendre manifeste une part de l'intériorité des personnages. De fait, « [l]es écrans permettent d'exploiter tout ce qui est onirique ou psychique, de représenter l'espace intérieur des personnages et de confronter le réel (l'acteur présent) et l'imaginaire (son état intérieur) ²⁶⁰ ». C'est en ce sens que le critique

²⁵⁸ Muriel Plana, « Le Cinéma dans la mise en scène de théâtre : choix politique et esthétique », dans *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Bréal, coll. « Amphi Lettre », 2004, p. 158.

²⁵⁹ Catherine Guillot, *Op. Cit.*, p. 205.

²⁶⁰ *Loc. cit.*

Jean St-Hilaire parle de « l'onirisme des éclairages ²⁶¹ » dans sa critique du spectacle *L'Homme invisible/The Invisible Man*. En effet, les différentes atmosphères lumineuses qui apparaissent sur le cyclorama évoquent d'un point de vue sensoriel la trajectoire émotive du protagoniste : l'arrière-plan passe au noir lorsque celui-ci est démoralisé, au moment où la mort de la mère de l'homme invisible est annoncée, par exemple. Il est plutôt enduit de rouge lorsqu'une passion est évoquée, comme c'est le cas au moment où l'homme invisible découvre « le sexe et la poésie ²⁶² ». Dans tous les cas, les couleurs sont utilisées selon leur connotation symbolique et sont donc exploitées d'un point de vue sensitif. Ce faisant, elles permettent aux spectateurs d'accéder à l'intériorité du personnage en installant des ambiances scéniques qui renvoient non pas à l'univers spatio-temporel dans lequel il se situe, mais à son état psychique. Comme le remarque Guillot,

[s]i la pensée est désormais objet de représentation, la relation du spectateur au spectacle s'en trouve sensiblement modifiée : ce n'est plus seulement une tranche de vie qui lui est donnée d'observer, mais l'expression visuelle de la pensée, de la mémoire et du monde psychique ²⁶³.

En ce sens, l'écran permet manifestement d'instaurer en scène une logique qui échappe à la représentation réaliste : plutôt que d'illustrer les différentes étapes du récit, la scène les fait « vivre » au spectateur du point de vue de l'intériorité du protagoniste.

4.2 « Entendre » l'intériorité de l'homme invisible

La conception sonore de Daniel Boivin accompagne les images en évoquant elle aussi des ambiances et des atmosphères de manière à transmettre le monde psychique du personnage. Il importe de souligner que ce n'est pas l'ensemble de la composante musicale du spectacle qui agit ainsi. De fait, celle-ci est composée de deux lexiques qui ont des

²⁶¹ Jean St-Hilaire, *Op. Cit.*, p. A6.

²⁶² Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 42.

²⁶³ Catherine Guillot, *Op. Cit.*, p. 205.

fonctions différentes : un « environnement sonore » qui a pour fonction d'appuyer les émotions du texte et des « effets sonores » ponctuels, du « bruitage » doté d'une fonction purement référentielle.

Plus qu'un simple accompagnement musical, l'environnement sonore est le résultat d'un amalgame de bruits produits en direct à partir d'un ordinateur, d'une console de son et d'une guitare électrique. Il est composé de diverses textures, certaines plus électroniques, d'autres plus organiques, toutes toujours très aériennes. Il entraîne le spectateur à travers les mouvements du spectacle et la trajectoire émotive du personnage. Ce faisant, l'environnement sonore acquiert par moments une dimension narrative et devient un commentaire sur l'action, participant au dévoilement du récit. À un moment, Marinier dit : « *And now...* ». Comme pour poursuivre sa phrase, la guitare électrique de Boivin fait entendre un air lascif et langoureux, alors que le cyclorama s'illumine d'un pourpre riche et que les deux comédiens arborent un sourire. Avant même que la fin de la phrase ne soit dite, la scène a permis de comprendre que l'homme invisible « a découvert le sexe et la poésie²⁶⁴ ».

Avec l'éclairage, l'environnement musical crée le seul effet de mouvement sur scène – à l'exception de Boivin, qui se déplace vers l'avant-scène pour un solo à trois reprises : derrière les comédiens qui se tiennent presque immobiles sur leurs escabeaux, les paysages visuel et sonore se transforment sans arrêt, créant le rythme du spectacle. À travers l'organisation de l'espace scénographique, les éclairages et l'environnement musical, les créateurs transposent visuellement les enjeux et les sensations qui se dégagent du texte en les évoquant métaphoriquement. Cela n'empêche que ces effets scéniques contribuent également par moments à marquer les étapes du récit. En effet, chaque nouvel épisode est, par exemple, accompagné d'un changement d'éclairage et d'un

²⁶⁴ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 42.

changement de refrain musical, ce qui contribue à créer une nouvelle atmosphère. Cela propose au spectateur une trajectoire à suivre. C'est ce que font encore davantage les effets sonores et les projections, qui travaillent à expliciter la trame narrative en s'appuyant sur le troisième mode de figuration qui est privilégié dans ce spectacle que nous avons jusqu'à maintenant très peu abordé : la métonymie.

5. Imager, expliciter et commenter par la métonymie

5.1 Situer dans l'espace

Tout au long du spectacle, des images fixes sont projetées à l'aide de gobos. Celles-ci apparaissent en blanc sur le cyclorama enduit de couleur. Ces images schématiques se veulent une représentation iconique d'objets que le spectateur peut reconnaître conceptuellement : des nuages, une croix blanche, une voie ferrée, le sigle de la paix, etc. Autrement dit, elles évoquent une autre entité avec laquelle elles entretiennent un rapport de contiguïté. Il serait donc possible d'affirmer que les projections fonctionnent selon un procédé que Pierre Fontanier qualifie de « métonymie du signe ²⁶⁵ » : il semble que le signe – soit l'objet qui apparaît en projection sur scène – désigne « la chose dont il est l'emblème ²⁶⁶ ». Au moment précis où, dans le récit, l'homme invisible « fait du pouce, direction Toronto ²⁶⁷ », une large ligne blanche disparaissant dans l'horizon apparaît, évoquant une route et par le fait même, le déplacement ou le voyage. Lorsqu'il refait surface « près d'un chemin de fer quelque part en campagne au Québec ²⁶⁸ », deux lignes blanches parallèles se rejoignent en un point de fuite à l'arrière-plan, évoquant une voie ferrée et donc, par métonymie, l'univers spatial décrit dans le texte.

Dans ces deux exemples, les projections sont assurément dotées d'une même fonction ; elles situent le personnage dans l'espace pour le spectateur. Les projections

²⁶⁵ Pierre Fontanier, *Les Figures du Discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 261.

²⁶⁶ *Loc. cit.*

²⁶⁷ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 46.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 50.

acquièrent donc une valeur à la fois spatiale, sur le plan théâtral, et géographique, sur le plan narratif. Certains effets sonores fonctionnent selon cette même logique. Ainsi, au son d'une cloche d'école qui sonne, l'homme invisible se retrouve soudainement « assis à son pupitre au Collège Sacré-Cœur ²⁶⁹ ». Lorsque des galops et des cris de cowboys évoquant le western américain se font entendre, Marinier annonce que « *The Invisible man plays cowboys and indians in the streets of Timmins Ontario* ²⁷⁰ ». Ailleurs, le bruit sourd d'un électrocardiographe annonçant l'arrêt cardiaque se fait entendre avant que le comédien annonce que « la mère de l'homme invisible est morte ²⁷¹ ». De tels effets sonores instaurent une image ou un état qui situe la suite des événements avant que ceux-ci ne soient racontés ou présentés visuellement, créant ainsi un champ d'attente.

Ils annoncent aussi les changements d'univers spatio-temporel. Les effets sonores sont très fréquemment utilisés de cette manière au cinéma, à titre de transitions, pour marquer un changement de scène. Par exemple, un effet sonore tel que le son d'un électrocardiographe pourrait être entendu lors d'un fondu au noir pour annoncer le cadre situationnel du prochain tableau. En ce sens, de tels effets sonores ont un caractère « cinématographique » et permettent des retours en arrière, des va-et-vient entre le passé et le présent, bref, une incursion dans les différentes étapes de la vie du personnage au fur et à mesure que le récit les évoque.

Par moments, le musicien devient, de la même manière, un point d'ancrage dans la construction chronologique du récit, mais en provoquant l'effet contraire : un retour au temps présent de la représentation. C'est particulièrement le cas lorsqu'il se déplace aux côtés des deux interprètes pour livrer un solo de guitare alors que le narrateur mentionne qu'il entend

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 20.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 34.

« Jimmy Hendrix à la radio ²⁷² ». À ce moment, il illustre carrément ce qui est énoncé dans le texte. Il devient ce « Jimmy Hendrix à la radio ». Ce faisant, il rompt avec l'univers imaginaire de la scène et met de l'avant son caractère artificiel. Le spectateur ne peut faire autrement que de devenir tout à coup conscient de la matérialité de ce qui lui est donné à voir.

5.2 Commenter le texte par la métonymie

Certains effets sonores et certaines projections acquièrent une autre fonction, davantage critique : l'enjeu n'est pas seulement explicité, mais il est également commenté, voire, critiqué. Lorsque trois croix blanches évoquant le crucifix apparaissent sur le cyclorama au moment où, « en troisième année, à l'école Saint-Alphonse ²⁷³ », une « léthargie bruyante s'empare de l'homme invisible et ses doubles ²⁷⁴ », l'omniprésence du catholicisme au sein du système éducatif de l'époque est affichée. Lorsqu'elles apparaissent au moment des obsèques de la mère de l'homme invisible, les pierres tombales blanches en forme de croix évoquent automatiquement la mort, mais également le caractère pieux du personnage de la mère. Dans l'ensemble, la croix rappelle que la religion catholique est un élément culturel dominant de la société canadienne-française de la première moitié du XX^e siècle, l'époque de l'enfance du personnage éponyme. De la même manière, lorsque le symbole emblématique de la paix apparaît au cyclorama au moment où l'homme invisible « participe à la Grande Illusion Des Années Soixante ²⁷⁵ », l'univers hippie de cette époque est aussitôt évoqué. Dans les deux exemples, par métonymie, la projection d'un simple signe figuratif – la croix et l'emblème de la paix – rend apparent dans l'esprit des spectateurs le climat culturel dont il est l'emblème.

²⁷² *Ibid.*, p. 46.

²⁷³ *Ibid.*, p. 14.

²⁷⁴ *Loc. cit.*

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 46.

Or, le texte évoque déjà à lui seul l'omniprésence de la religion ou encore, l'exaltation contre-culturelle nord-américaine des années 1960. Plus encore, certains choix d'adaptation amplifient ces mêmes éléments, mais de manière davantage impressionniste qu'illustrative. C'est le cas lors de l'épisode des années 1960, où les deux comédiens enchaînent leurs répliques de manière chaotique. Alors qu'ils chancellent sur leurs escabeaux, leurs voix se juxtaposent jusqu'à créer une cacophonie voulue. Le texte est ainsi réduit à sa composante sonore au profit d'un travail scénique qui mise sur la sensation plutôt que la compréhension. D'ailleurs, au même moment, les éclairages projettent au cyclorama tout un spectre de couleurs vives qui rappelle l'éclat des fonds de toile des sérigraphies d'Andy Warhol. La floraison de stimuli sensoriels produits rappelle l'état d'euphorie associé à l'effervescence de cette époque ou plus encore, la distorsion des perceptions sensorielles ou le délire que procurent les drogues hallucinogènes. Selon Josette Féral, dans un cas où le texte est réduit à un matériau sonore, comme ici, la scène plonge « le spectateur dans un état, dans une atmosphère, plus encore qu'elles ne l'incitent à décoder de façon rationnelle les représentations visuelles qui peuvent lui être données à voir ²⁷⁶ ».

Autrement dit, l'univers scénique créé invite le spectateur à se fier à ses sensations pour « ressentir » l'état qui est associé au climat culturel des années 1960, davantage qu'il ne l'illustre. L'époque des années 1960 est d'ailleurs déjà associée à ce même « état », qualifié dans le texte de « Grande Illusion » et de « Doug Henning' greatest illusion ²⁷⁷ ». Bien que l'expression « illusion » soit porteuse de plusieurs sens, elle peut sans contredit évoquer, d'une part, l'utopie contre-culturelle des années soixante et, d'autre part, l'état

²⁷⁶ Josette Féral, « Un corps dans l'espace : perception et projection », dans Christine Hamon-Siréjols (sous la dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel. Theatre sound space, visual space*, Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2, Lyon, Éditions Surgers et Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 142.

²⁷⁷ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 47.

procuré par les drogues hallucinogènes. En ce sens, le choix de projeter au cyclorama l'emblème de la paix peut paraître redondant par rapport à la parole et par rapport à l'univers scénique déjà créé par les autres systèmes scéniques. Comme les créateurs avaient affirmé vouloir éviter de telles redondances, on peut donc se demander si cette composante du spectacle est véritablement efficace.

Or, il ne faut pas évacuer la possibilité que la présence de telles « redites » soit volontaire. Les créateurs auraient-ils choisi d'afficher à même la mise en scène l'aspect stéréotypé, voire le cliché, de certaines images poétiques, de manière à les amplifier et du fait même, les rendre risibles pour mieux pouvoir les remettre en question, voire les déconstruire? Dans pareil cas, ce qui semble s'apparenter de prime abord à des redondances relève plutôt de l'ironie scénique. Plus qu'une simple illustration iconique, la représentation cherche à poser ainsi un commentaire critique sur certaines idées soulevées dans le texte : l'apparition de la croix devient donc une manière de poser un regard ironique, voire même cynique, sur les mœurs de la société d'une époque.

Desbiens utilise cette même stratégie dans son texte, travaillant, comme le remarque Paré, à la « destruction des modèles sociaux ²⁷⁸». Entre autres, il ironise quant au culte que voue la mère de l'homme invisible au « Petit Jésus ». En faisant de l'homme invisible un contemporain de Jésus en le nommant son camarade de classe, cette concrétisation sert à rendre la figure centrale du christianisme risible et contribue à sa désacralisation. Cela permet de critiquer le pouvoir et l'influence de l'Église à l'époque et l'emprise de la religion sur la mère de L'Homme invisible et ce, de façon tout à fait ludique. Dans le spectacle, l'environnement sonore appuie cette stratégie. Lors des épisodes qui mettent en scène le personnage du « Petit Jésus », un air musical évoquant un refrain de chœur religieux où se mêlent des influences de R&B et de Gospel américain se fait

²⁷⁸ François Paré, *Op. Cit.*, p. 134.

entendre. Lors du tout premier épisode dans lequel Jésus apparaît, ce refrain revient ponctuellement avec variations entre chaque réplique à la manière d'une réponse musicale entre les psaumes d'une prière.

Comme les comédiens prononcent à répétition le mot « *Jesus* » en chœur en le prononçant en anglais à la manière d'un « *preacher* » avec un accent américain, cela évoque un univers étranger à la réalité présentée dans le texte, soit la chrétienté canadienne-française, représentée sur scène par le symbole de la croix. Le décalage crée un effet comique signifiant : il émet une critique de la culture canadienne-anglaise perçue comme étant un calque de la culture américaine et donc, comme étant peu authentique. Simultanément, le contraste contribue également à rendre risible le caractère sacré du Petit Jésus. Par analogie, la religiosité du personnage de la mère est traitée de façon dérisoire et comparée au cliché d'une piété américaine extériorisée.

Une telle analogie contribue également à présenter la figure du « Petit Jésus » comme étant « américanisée ». Par le fait même, la scène souligne l'influence de la culture américaine sur les cultures francophone et anglophone du Canada. Elle marque une forme de métissage culturel, thématique typique de l'œuvre de Desbiens. Le spectacle pose ainsi un double regard critique : par le biais de l'ironie et de la dérision, il dénonce d'une part les mœurs de la société canadienne-française de la première moitié du XX^e siècle et d'autre part, la non-authenticité de la société canadienne-anglaise. Si le premier regard critique est assurément tributaire du texte – et qu'il est donc doublé – le second relève davantage de la mise en scène.

Il importe de souligner que Desbiens multiplie lui-même les référents liés à la culture musicale américaine : il est question de Bob Dylan, Jimmy Hendrix, Jefferson Airplane et d'autres artistes américains tout au long de son récit. Ces références musicales confèrent

« aux poèmes une atmosphère précise, un arrière-plan musical ²⁷⁹ ». Or, la tradition musicale américaine évoquée dans le texte n'est pas la même que celle qui est évoquée par Boivin dans l'environnement sonore. De ce point de vue, le spectacle ne tombe pas dans l'illustration. Il opère plutôt un décalage entre l'univers musical proposé par l'auteur et l'ambiance musicale créée sur scène. On ne peut en dire autant de l'épisode où il y a « Jimmi Hendrix à la radio », Boivin faisant aussitôt entendre les riffs de guitare de ce célèbre musicien.

Dans ce chapitre, nous avons pu constater que la rhétorique du spectacle s'articule dans la tension propre aux modes de figuration que sont la métaphore, la métonymie et le mimétisme et donc, dans un va-et-vient constant entre l'évocation et la démonstration. La mise en scène crée un paysage visuel et sonore qui fonctionne dans la rencontre des modes poétique et narratif, mais non pas sans faire un détour par le mimétisme et donc, le mode dramatique. La rencontre du poétique et du narratif rend manifeste la dichotomie qui existe à même le texte original entre ces deux modes de figuration – dichotomie qui est d'ailleurs, comme nous l'avons vu au second chapitre, implicite à tout récit poétique. En ce sens, est-il excessif de croire que le récit poétique en tant que genre est lui-même favorable à l'adaptation scénique ?

Nous avons également pu constater que ce qui relève de la métaphore semble généralement réussir, comme le réclamaient les créateurs, à évoquer le texte et tout ce qu'il représente – ses images, son sous-texte, son propos – sans tomber dans la redite. Cela permet également certains moments d'innovation scénique : mentionnons entre autres le dispositif scénique qui transforme les modalités de la présence des comédiens, les rend intangibles et du coup, transforme la perception des spectateurs. La métonymie et le mimétisme permettent par moments d'afficher l'aspect kitsch de certaines images à même

²⁷⁹ Josée Boisvert, *Op. Cit.*, p. 64.

la mise en scène. Ces éléments sont des tentatives de déconstruction qui permettent d'émettre un commentaire critique ou encore d'appuyer celui émis par Desbiens. Ils sont donc de l'ordre de l'ironie scénique. Or, d'autres aspects du spectacle sont plutôt de l'ordre du dédoublement superflu, le recours à la métonymie et à l'image figurative étant utilisé pour expliciter la trame narrative ou apporter des précisions quant à la situation d'énonciation, alors que le texte ou les autres langages de la scène transmettent déjà ces informations. En ce sens, la mise en scène n'échappe pas complètement à l'illustration scénique et à la redondance. D'ailleurs, celle-ci occupe une place importante dans le jeu des interprètes, qui se prêtent fréquemment à la mimique. Pouvons-nous en ce sens conclure qu'il est difficile – voire impossible – pour des créateurs issus d'une pratique théâtrale ancrée dans le « dramatique » d'échapper complètement à ce mode d'expression ?

CONCLUSION

En interrogeant le travail d'adaptation – autant textuel que scénique – qui s'est opéré dans le cadre du spectacle *L'Homme invisible/The Invisible Man*, nous avons pu constater que la narrativité du texte a été conservée, mais que celui-ci a tout de même été transformé. Le nouvel agencement privilégie une construction rythmique et une organisation des répliques qui permet la création d'un métadialogue qui extériorise les enjeux du récit et lui offre une nouvelle conclusion. Si la courbe de l'hypertexte ne relève donc pas d'une « dramaturgie » proprement dite, la progression rythmique et métadialogique s'inspire tout de même du schéma dramatique, composé d'une exposition, d'un nœud et d'un dénouement. Autrement dit, le texte narratif est « dramatisé » à l'intention des spectateurs par le travail de réagencement, sans pour autant qu'il y ait de *transmodalisation*. En ce sens, du point de vue « dramaturgique », les créateurs ont réussi à s'émanciper de la forme dramatique dite traditionnelle, sans pour autant délaisser la transmission d'une histoire construite de façon linéaire. L'hypertexte semble ainsi *a priori* appeler une narrativisation et une poétisation de la scène.

En effet, tout porte à croire que la table est mise pour la création d'un spectacle théâtral affranchi du mimétisme. Or, bien que le spectacle mette en place une poétique de l'image qui s'articule dans la tension propre aux modes de figuration que sont la métaphore et la métonymie, s'éloignant ainsi de la démonstration et de la représentation iconique, il explicite par moments de manière illustrative certaines des composantes du récit et représente, ne serait-ce que momentanément, l'action : la fonction mimétique s'y opère ainsi.

Chaque système scénique travaille ainsi selon deux axes bien définis : l'un de l'ordre « des sens » ou des « sensations », comme l'affirme Beauchemin, et l'autre, de l'ordre « du sens ». Le texte « apparaît » sur scène en images et en sons, tout en étant raconté par les

comédiens. En ce sens, la scène agit à titre de décalque du texte, transposant en signes scéniques la tension générique qui lui est inhérente, mais également plusieurs de ses composantes textuelles ; ses images (l'invisibilité, le cinéma, le « no man's land »), sa mise en page et sa construction dialectique et bilingue. Cela devient une stratégie qui permet de sortir de la simple narration – ce que commande pourtant le texte en raison de sa nature – et de créer un dynamisme scénique. Cela permet également aux comédiens grâce à leur présence scénique d'acquérir une portée métaphorique : en passant par le mode narratif et le mode poétique en faisant un détour par le mode dramatique, ils incarnent le face-à-face culturel caractéristique du personnage, plutôt que de tout simplement incarner le personnage lui-même.

Or, nous avons vu que cela ne se fait pas sans quelques redondances. Certes, le dédoublement semble inévitable pour transposer à la scène l'essence même du récit de Desbiens. Ce texte n'est-il pas lui-même débordant de dédoublements autant d'un point de vue formel que thématique ? N'est-il pas doté d'une forme qui « illustre » tout le poids de son propos ? De sa double numérotation à sa structure dialectique et bilingue, à son titre, en passant par ses doubles métaphores (Desbiens utilise par exemple la métaphore du caméléon pour présenter l'invisibilité du personnage, elle-même métaphore de son mal-être identitaire), le récit est plongé dans la dualité. Ainsi, du moment où les créateurs ont fait le choix de faire jouer le récit par deux comédiens, ils ont choisi d'explicitier le dédoublement présent dans l'œuvre. Dès lors, se sont-ils condamnés à la redondance ?

Certains dédoublements – pensons notamment à la projection des croix blanches – ont permis aux créateurs d'émettre un commentaire ironique et ainsi, critique, à même la mise en scène. Le choix de créer un dispositif scénique qui évoque le « no man's land » et donc, l'idée de la dissolution identitaire déjà présente dans le récit, permet de créer une ambiance scénique qui amplifie ce qu'énonce le texte de manière plus impressionniste et

sensible. Dans les deux cas, le dédoublement n'apparaît donc pas comme redondant. Ainsi, ce n'est pas tant le choix de doubler ce qu'énonce le texte à même la mise en scène qui crée un effet de redondance, mais plutôt celui de « redire » de manière illustrative avec l'un des codes scéniques ce qui est déjà explicité dans l'une des autres composantes de la représentation. À titre d'exemple, pensons au moment où les comédiens feignent de jouer d'un instrument de musique (Castonguay joue de la guitare et Marinier joue de la batterie) alors que le texte indique que « le frère de Pauline est le batteur pour l'orchestre de rock and roll local ²⁸⁰ » et que le musicien fait entendre la chanson *California Dreaming*. Pensons également au moment où les projections présentent une ligne blanche qui disparaît dans l'horizon, évoquant une route, alors qu'au même moment, les comédiens tendent le pouce et annoncent que « L'Homme invisible fait du pouce, direction Toronto ²⁸¹ ». Dans les deux cas, un choix d'interprétation qui est de l'ordre de la mimique vient doubler une autre composante scénique. Plutôt que de mener à un cumul des sens possibles, cette redite au sein de deux codes scénique différents, mène plutôt – à la manière du bilinguisme soustractif ou du pléonasme – à une surdétermination du sens. Pourquoi donc ce détour vers la représentation mimétique ? Comme les metteurs en scène ont tous à la base des formations de comédiens et que deux d'entre eux sont également les interprètes du spectacle, serait-il possible qu'ils se soient littéralement laissés prendre au « jeu » de l'interprétation dramatique, ce mode étant celui généralement privilégié dans le théâtre nord-américain ?

Cela est peut-être le cas. Cela dit, il n'en demeure pas moins que les redondances qui s'annulent demeurent tout de même rares et que le recours au mimétisme semble donc demeurer en quelque sorte accessoire. Autrement dit, il ne s'agit pas des composantes

²⁸⁰ Patrice Desbiens, *Op. Cit.*, p. 52.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 46.

principales de la mise en scène. Comme nous l'avons vu, pour créer une mise en tension scénique, ce sont davantage les modes de figuration complémentaires au texte original qui sont privilégiés, ainsi que des stratégies d'ordre métadiologique. En ce sens, ce n'est pas seulement en ayant recours au mimétisme que la représentation s'ouvre au mode dramatique : une « dramatisation » s'opère également à un second niveau, soit celui de l'énonciation de la parole. Ainsi, le mode dramatique subsiste en filigrane plutôt qu'au niveau de l'action représentée, indépendamment des quelques dérives illustratives de la mise en scène.

A priori, l'adaptation-non-adaptation, forme d'adaptation souvent privilégiée par les metteurs en scène actuels, semble se présenter comme une pratique qui permet d'échapper au mode dramatique en présentant un texte non dramatique sans *transmodalisation*. Or, à la lumière de ce que nous avons pu observer en analysant le travail accompli dans le cadre de *L'Homme invisible/The Invisible Man*, une telle démarche artistique ne ferait-elle pas plutôt simplement déplacer – ou transposer – la construction dramatique à un autre niveau de compréhension, tout comme le fait la dramaturgie contemporaine, d'ailleurs ? Il n'est pas tant question d'échapper au dramatique, que de renouveler les façons de faire. C'est en ce sens qu'une telle démarche peu sans aucun doute s'élever au rang d'une méthodologie, permettant aux créateurs de réfléchir quant à leur pratique et de remettre en cause les normes et les conventions de leur milieu pour mieux les dépasser et les renouveler. Comme le spectacle à l'étude a été produit à un moment où le milieu théâtral franco-ontarien, tourné traditionnellement vers le développement dramaturgique, développe des préoccupations scéniques, il semble faire partie d'un tel mouvement. En fait, l'intérêt plus général pour les textes poétiques de Patrice Desbiens concorde avec l'émergence du metteur en scène comme figure centrale de la pratique théâtrale franco-ontarienne.

De fait, depuis les années 1990, les metteurs en scène franco-ontariens sont de plus en plus présents, particulièrement au sein des compagnies théâtrales, où les directions artistiques sont presque exclusivement assurées par eux. Ce phénomène engendre une transformation des mandats des compagnies. Les créateurs prennent désormais la parole à travers la mise en scène plutôt qu'à travers l'écriture dramaturgique. Comme l'affirme Joël Beddows, il y a « un glissement graduel du théâtre identitaire vers un théâtre plus formel et moins enraciné sur le plan communautaire²⁸²».

Bien qu'il réitère certain archétype et clichés franco-ontarien, le spectacle *L'Homme invisible/The Invisible Man* contribue certaine à un renouvellement un du moins, à une transformation des conventions théâtrales typiquement associées au milieu franco-ontarien, qui est souvent accusé à tort ou à raison d'être trop mimétique et donc, ancré dans un réalisme représentatif. On y transforme la réception des spectateurs, ceux-ci étant conviés à un autre type d'écoute, qui relève certes de la compréhension d'une fable, mais également d'une certaine sensibilité poétique. On y pose également la question du rapport entre théâtre, récit et poésie, question qui a le potentiel de s'imposer – peut-être – en tant qu'enjeu d'une esthétique scénique franco-ontarienne contemporaine. À tout le moins, ce spectacle, tout comme le phénomène de l'adaptation des textes poétiques de Desbiens dans son ensemble, qui inclut les spectacles produits par le TNO (*Du Pépin à la fissure*) et le Théâtre la Tangente (*Les Cascadeurs de l'amour*), semble avoir ouvert la voie à un courant qui travaille en ce sens.

Or, cette ouverture a la spécificité de se faire sans déracinement. En effet, les textes de Desbiens sont, premièrement, reconnus et consacrés dans le milieu littéraire franco-ontarien et, deuxièmement, ancrés dans les thématiques qui sont généralement associées à

²⁸² Joël Beddows, « La Régionalisation de l'institution théâtrale franco-ontarienne », dans Ali Réguiqui et Hédi Bouraoui (sous la dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007, p. 338.

ce milieu. Les metteurs en scène peuvent donc trouver en la poésie de ce dernier un objet auquel le public peut s'identifier, mais également une matière textuelle malléable qui, par sa forme et sa nature, permet un travail de création davantage axé sur la mise en scène. En ce sens, dans un milieu où la dramaturgie est élevée au rang de dogme, ce type de spectacle ne serait-il pas une manière de réconcilier le désir d'autonomie des metteurs en scène qui veulent mettre à l'avant-plan leur travail scénique et s'émanciper de la forme dramatique avec un désir de maintenir des liens d'appartenance concrets avec ce milieu ? Quoi qu'il en soit, l'adaptation des textes poétiques de Patrice Desbiens semble à tout le moins avoir ouvert la voie à un courant qui prend aujourd'hui de l'expansion et se complexifie.

En 2009, le Théâtre la Tangente de Toronto présentait le spectacle *Comment on dit ça « t'es mort » en anglais?*, mettant en scène un récit poétique de Claude Guillemain, adapté pour la scène par l'auteur lui-même et la metteuse en scène Louise Naubert. La même année, le Théâtre la Catapulte d'Ottawa accordait une carte blanche au poète Marc LeMyre pour la création du spectacle *L'Honnête homme/Un One Woman Show*. Écrit expressément pour la scène, le texte poétique est mis en scène par le poète lui-même, cette double affectation étant qualifiée dans le paratexte « d'écriture 3D ». En un sens, cela précise à même le discours du créateur la volonté « d'écrire » de la poésie avec les images que permettent de créer les codes scéniques et donc, sa volonté de « poétiser » la scène. Dans les deux cas, une mise en scène où l'image scénique prend beaucoup d'importance est proposée et le texte semble être un « prétexte » à l'exploration scénique.

Avec la saison théâtrale actuelle, le phénomène se dessine encore plus clairement, alors que la programmation théâtrale 2011-2012 à Ottawa propose de nombreuses productions qui traduisent à la scène des textes poétiques. Le Théâtre la Catapulte produit *Frères d'hiver*. Mis en scène par Joël Beddows, ce spectacle présente un récit polyphonique et poétique écrit par le dramaturge Michel Ouellette, dans une adaptation du metteur en

scène lui-même, en collaboration avec Marie Claude Dicaire. Quant à lui, le spectacle *Taram*, produit par le Théâtre du Trillium met en scène un conte poétique de la slameuse Marjolaine Beauchamp, qui est également l'une des comédiennes du spectacle. Le Théâtre du Trillium met également la poésie à l'honneur dans son laboratoire de mise en scène annuel, *Gestes : hommage aux poètes*. Avec leur plus récente production intitulée *L'Implorante*, Louise Naubert et le Théâtre la Tangente poursuivent la démarche très corporelle axée sur la mise en scène et l'inventivité scénique entamée avec *Comment on dit ça « t'es mort » en anglais?*. Si le texte mis en scène n'est pas de nature poétique, il est toutefois une fois de plus de nature non-dramatique, le spectacle présentant les correspondances de Rodin et de Camille Claudel. Tous ces cas de figure démontrent que si dans les années 70, la poésie en scène a permis la création d'un milieu artistique en étant le lieu de la prise de parole identitaire, à l'aube des années 2000, alors que des metteurs en scène se la réapproprient, la poésie reprend sa place sur scène et devient un lieu d'inventivité scénique, le lieu d'une prise de parole esthétique.

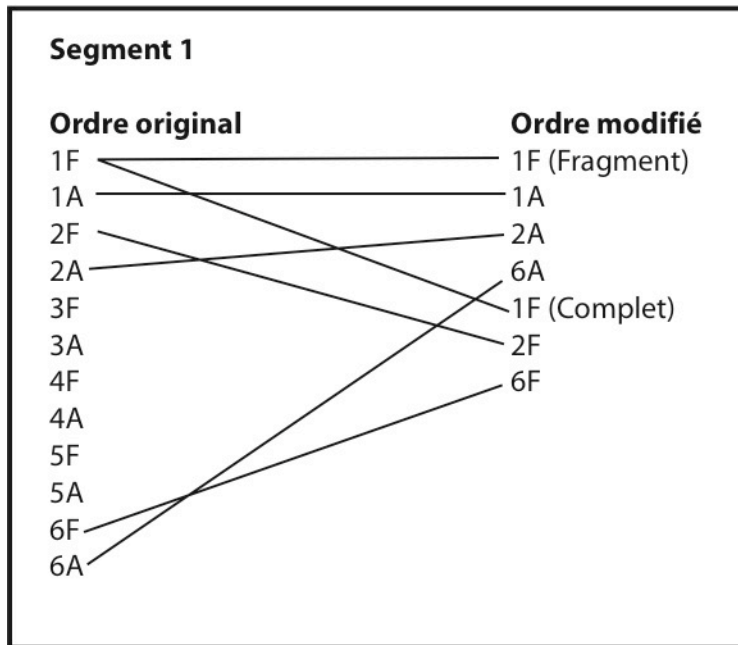
À la lumière de certains événements récents, il serait même possible de se demander si la prise de parole esthétique qu'a permise le courant de l'adaptation des textes poétiques n'aurait pas également été à l'origine d'un renouvellement dramaturgique. En effet, il semble important de relever que lors de son dernier assemblée générale annuelle, l'organisme Théâtre Action identifiait la « dramaturgie » comme étant sa préoccupation première pour les années à venir²⁸³. En renouvelant les normes et les conventions de l'esthétique scénique, retour de balancier : les metteurs en scène ont poussée la

²⁸³ Dans le *Bilan annuel 2010-2011* de Théâtre Action, nous pouvons lire à la tête des stratégies prioritaires : « Consulter le milieu théâtral et mettre en place des mécanisme et des services afin de favoriser l'écriture, la production et la diffusion des textes d'auteurs dramatiques de l'Ontario français », [Sans auteur], *Rapport annuel 2010-2011*, Ottawa, Théâtre Action, Juin 2011, 40 pages.

dramaturgie, ou du moins, on incité le milieu à réaffirmer son engagement envers une dramaturgie renouvelée.

ANNEXE A
Diagrammes et fiches d'observation
tirés du travail d'analyse de l'hypertexte

SEGMENT 1



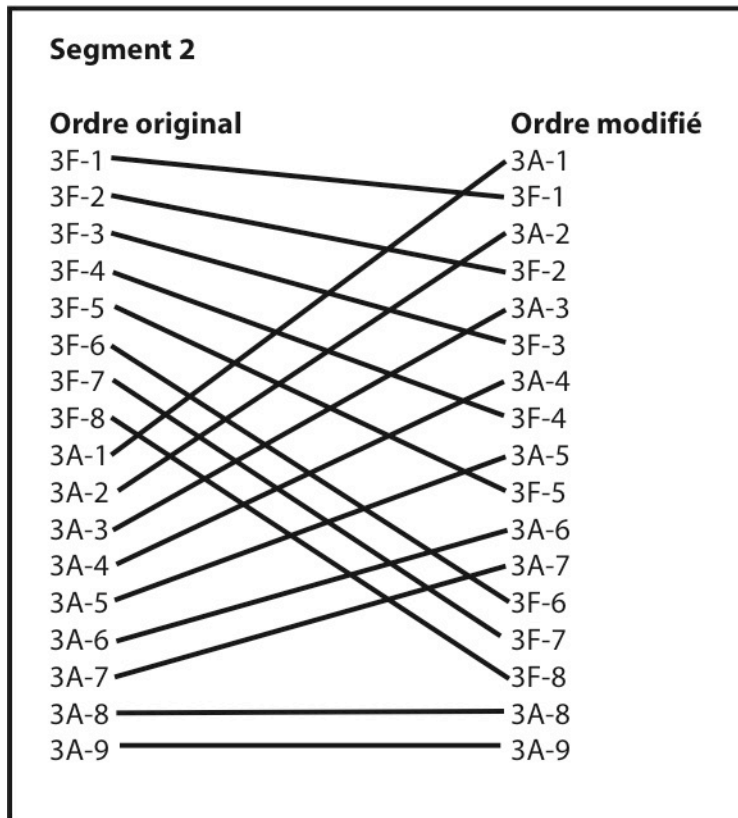
OBSERVATIONS GÉNÉRALES

1. Disparition de la numérotation présente dans le texte original.
2. Disparition de la mise en page et donc, disparition des blancs typographiques.
3. Nouvelle typographie : un texte continu plutôt qu'une série de tableaux indépendants.
4. L'ordre des tableaux est revisité.
5. Deux voix distinctes sont identifiées : les répliques sont réparties parmi les deux comédiens, tel que l'indique une légende sur la page couverture.
6. 1F et 1A sont les seuls segments de texte qui demeurent au même endroit.
7. Les segments 3F, 3A, 4F, 4A, 5F, 5A sont omis. Ils apparaissent plus tard dans la version adaptée. Transformation de la chronologie des événements.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. 1F est amputé : « L'Homme invisible... / ».
2. Des points de suspension sont ajoutés après « L'Homme invisible... / ».
3. Le passage fragmenté (1F-1.1) est répété après 6A. Cette fois-ci, le vers est là en entier.
4. Le retour à la ligne n'est pas respecté après : « The seasons change from day to day ».
5. Le retour à la ligne n'est pas respecté après : « As often as possible ».
6. Le retour à la ligne n'est pas respecté après : « d'un jour à l'autre ».
7. Disparition du point après : « Audie Murphy ne parle pas français ».
8. Ajout d'un retour à la ligne après : « L'Homme invisible est Audie Murphy ».
9. Disparition du point après : « Il sait comment mourir ».
10. Le discours rapporté en anglais dans le segment français 6F est attribué à Marinier, qui livre généralement la version anglaise du récit.
11. Disparition des points de suspension après : « Ce n'est que le commencement ».

SEGMENT 2



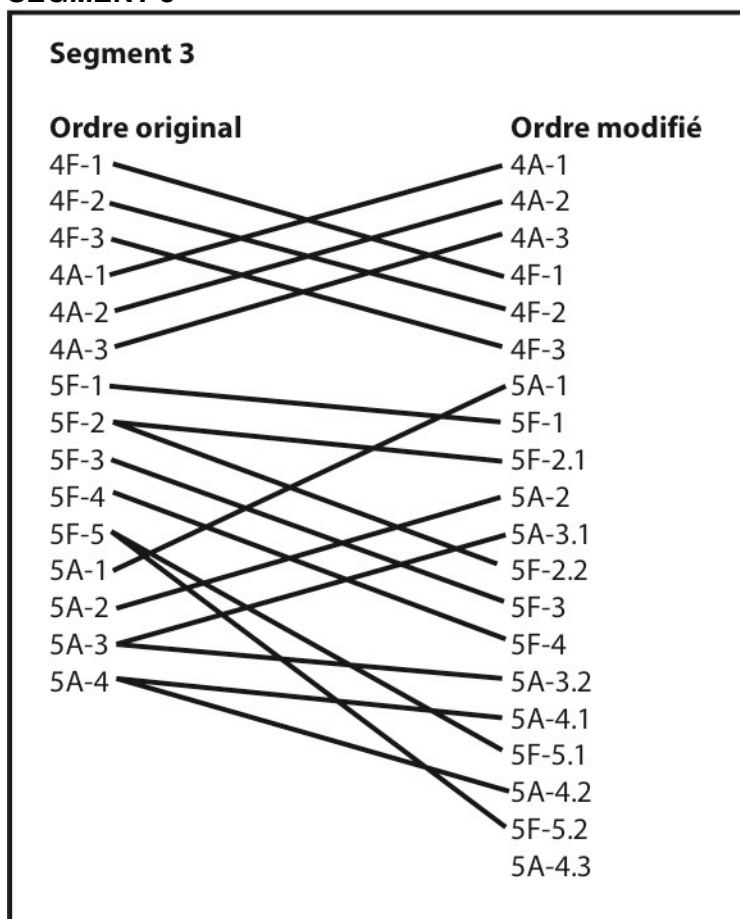
OBSERVATIONS GÉNÉRALES

1. L'ordre des tableaux, ainsi que des vers est revisité. Ainsi, il est ici nécessaire de numérotéer chacun des vers en plus de numérotéer les tableaux pour rendre compte des modifications apportées. (ex. : 3A-1 = tableau 3A, vers 1)
2. Le segment débute et se termine par une phrase anglophone.
3. Alternance resserrée et régulière entre les deux langues : 1 vers en anglais, 1 vers en français (5 fois).
4. Rupture de l'alternance régulière à la toute fin du segment : 2 vers en anglais, 3 vers en français, 2 vers en anglais.
5. Pas de modification dans la ponctuation. Pas de répétition.
6. Création d'un texte continu, disposé en un seul paragraphe.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Non respect du blanc et du changement de strophe après 3A-5.
2. Non respect du blanc et du changement de strophe après 3A-7.
3. Non respect du blanc et du changement de strophe après 3F-6.
4. Non respect du blanc et du changement de strophe après 3F-8.

SEGMENT 3



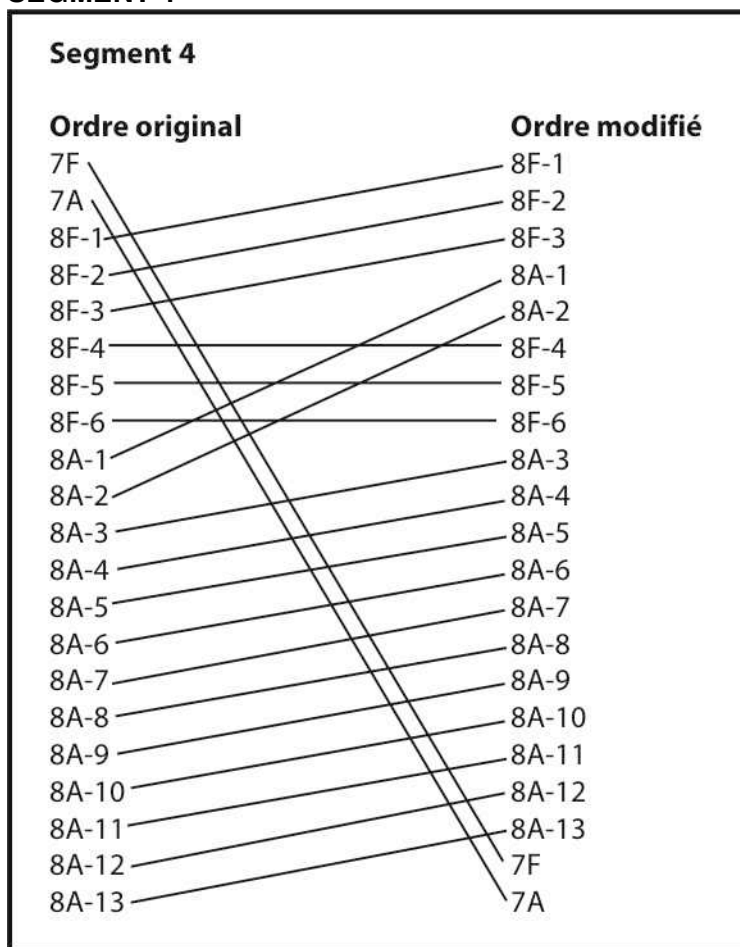
OBSERVATIONS GÉNÉRALES

1. Les vers eux-mêmes sont fragmentés. Pour rendre compte de la nouvelle structure du texte, il est désormais nécessaire d'identifier les vers en « fragments » (ex. : 4A-1.1 = tableau 4A, vers 1, fragment 1).
2. L'alternance des textes anglais et français se resserre de plus en plus jusqu'à ce que les deux s'entremêlent au sein d'une même phrase à la toute fin du segment.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Le vers 5F-2 est fragmenté en deux parties.
2. Le vers 5A-3 est fragmenté en deux parties.
3. Le point est retiré après : « he sleeps under the invisible man's bed ».
4. Le vers 5A-4 est fragmenté en trois parties.
5. Le vers 5F-5 est fragmenté en deux parties.
6. Ajout d'une majuscule au mot « Apocalypse », qui était écrit sans majuscule dans le texte original.
7. Superposition des voix des comédiens sur le mot « Jesus » dans le texte anglais, à trois reprises.
8. Inversion de l'ordre d'apparition des tableaux 4F et 4A. Le segment début et termine avec un vers anglais.
9. Disparition du point après : « aux mêmes écoles que l'homme invisible ».

SEGMENT 4



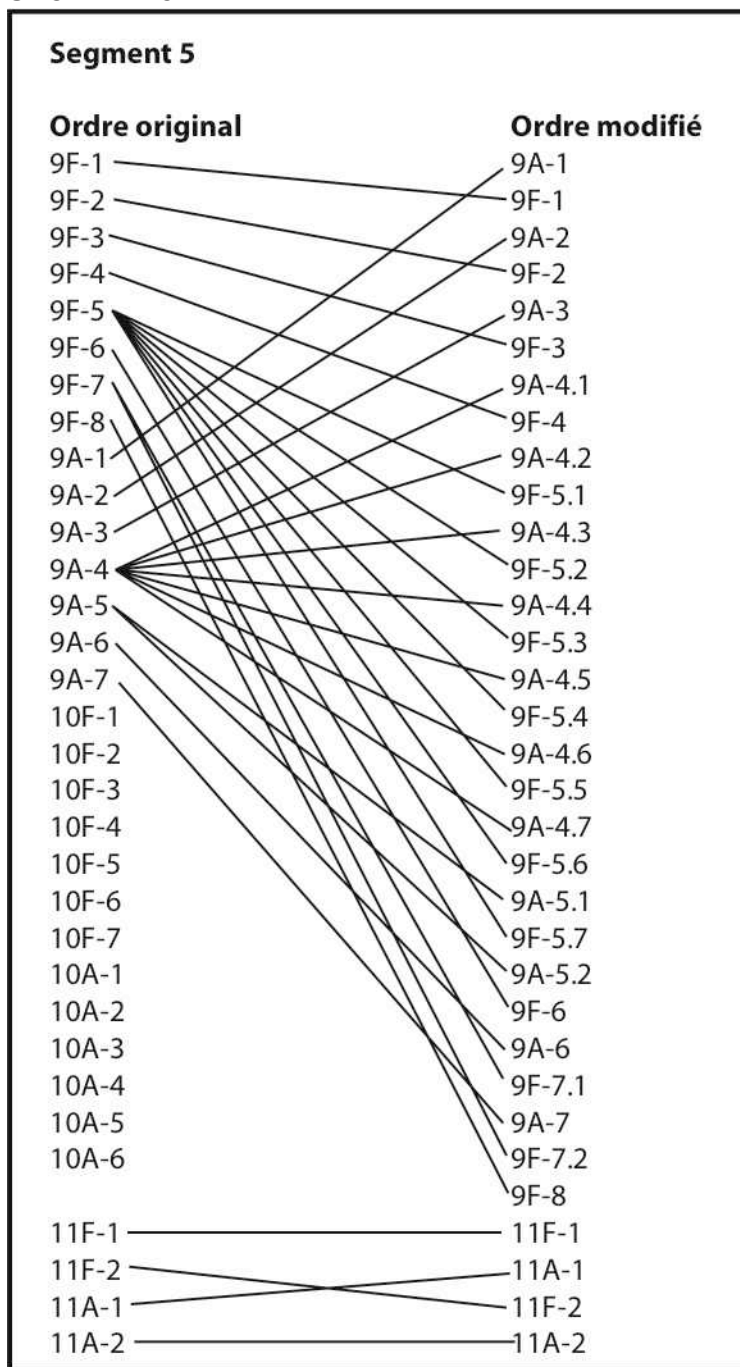
OBSERVATIONS GÉNÉRALES

1. Comparativement aux deux tableaux précédents, il y a très peu de modifications quant à l'ordre des vers à l'intérieur même des tableaux. Alternance de segments de texte plus volumineux parmi 8F et 8A.
2. Inversement des tableaux 7 et 8.
3. Certains retours à la ligne qui correspondent à des changements de strophes ne sont pas respectés. Toutefois, les retours à la ligne qui correspondent à des changements de vers le sont. Le segment est donc disposé sur la page comme le seraient des vers et non dans un paragraphe, comme c'était le cas au segment 2.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Les mots « glow » et « strange » du texte anglophone sont attribués à Roch Castonguay, le comédien qui livre généralement le texte en français.
2. Non respect du blanc et du changement de strophe après : « see the cat run ».
3. Non respect du blanc et du changement de strophe après « hurry as it chews ».
4. La première strophe du tableau 8F, qui est en français, est placée avant la première strophe du tableau 8A, qui est en anglais. Pas d'inversion.
5. Les tableaux 7F et 7A ne sont pas modifiés et ils sont présentés dans leur ordre original.
6. Disparition de l'accent aigu sur le « e » de « sacré » (probablement une coquille)

SEGMENT 5



OBSERVATIONS GÉNÉRALES

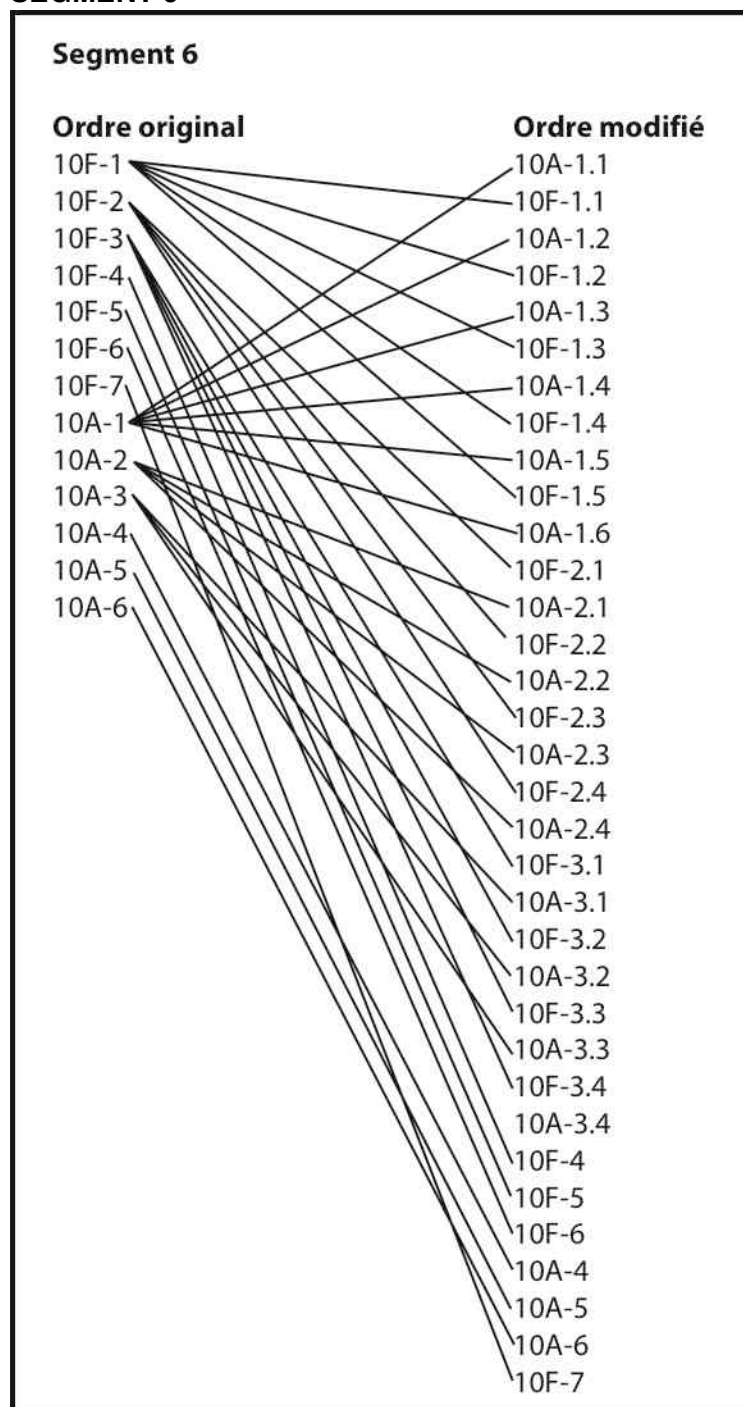
1. Le segment début avec un vers en anglais.
2. Alternance régulière et resserrée des textes anglais et français pour les cinq premiers vers (Vers A, Vers F, Vers A, Vers F, Vers A).

OBSERVATIONS

SPÉCIFIQUES

1. Non respect du blanc et du changement de strophe après : « especially the invisible man's mother ».
2. Non respect du blanc et du changement de strophe après : « surtout la mère de l'homme invisible ».
3. Retour à la ligne non respecté après « creuset doré ».
4. Les passages 9F-5 et 9A-4 sont respectivement morcelés en sept petits fragments, qui sont complètement entremêlés, sans retour à la ligne, au sein d'un même paragraphe, créant une imposante strophe bilingue.
4. Non respect du blanc et du changement de strophe après : « et la musique joue fort ».
5. Non respect du blanc et du changement de strophe après : « the music is loud ».
6. Le segment 10 est pour le moment omis.

SEGMENT 6



OBSERVATIONS

GÉNÉRALES

1. L'alternance entre l'anglais et le français trouve ici une certaine régularité, à l'exception des derniers fragments. Pendant la majorité du segment, les mots anglais et français équivalents s'alternent l'un à la suite de l'autre, créant un effet d'écho.

OBSERVATIONS

SPÉCIFIQUES

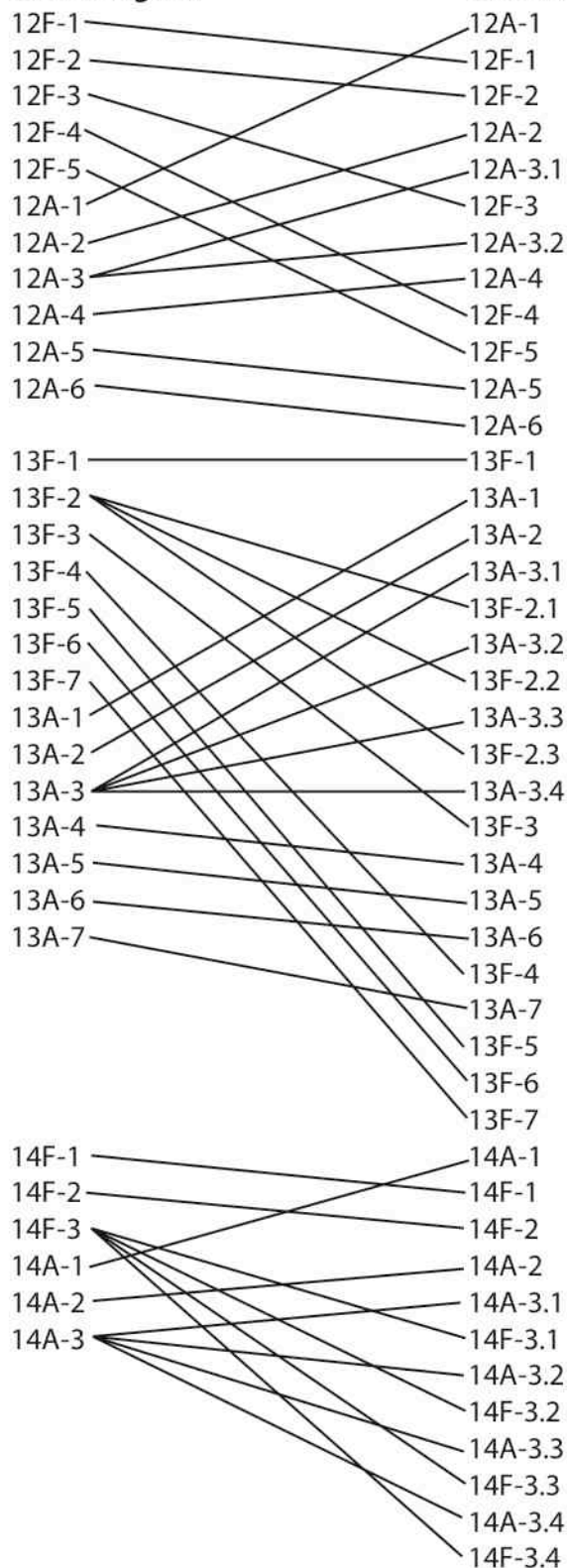
1. Ajout d'une virgule après : « Dans un rêve ».
2. La phrase « C'est un coke sur glace » est en caractère gras, indiquant qu'elle est prononcée par les deux comédiens. C'est la première fois que Marinier prononce une phrase en français.
3. Le discours rapporté suivant (« Ce n'est pas un rêve ») est attribué à Marinier.
4. La phrase « It was coke on the rocks » est en caractère gras, indiquant qu'elle est prononcée par les deux comédiens.
5. Le mot « help », en fin du vers 10A-4 est attribué à Castonguay.
6. Non respect du blanc et du changement de strophe après : « It was coke on the rocks ».

SEGMENT 7

Segment 7

Ordre original

Ordre modifié



OBSERVATIONS GÉNÉRALES

1. Structure plus simple que celle des derniers segments analysés.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Un point est remplacé par une virgule après : « L'homme invisible meurt ». Cela permet d'assembler un bout de texte français et un bout de texte anglais dans une même phrase.

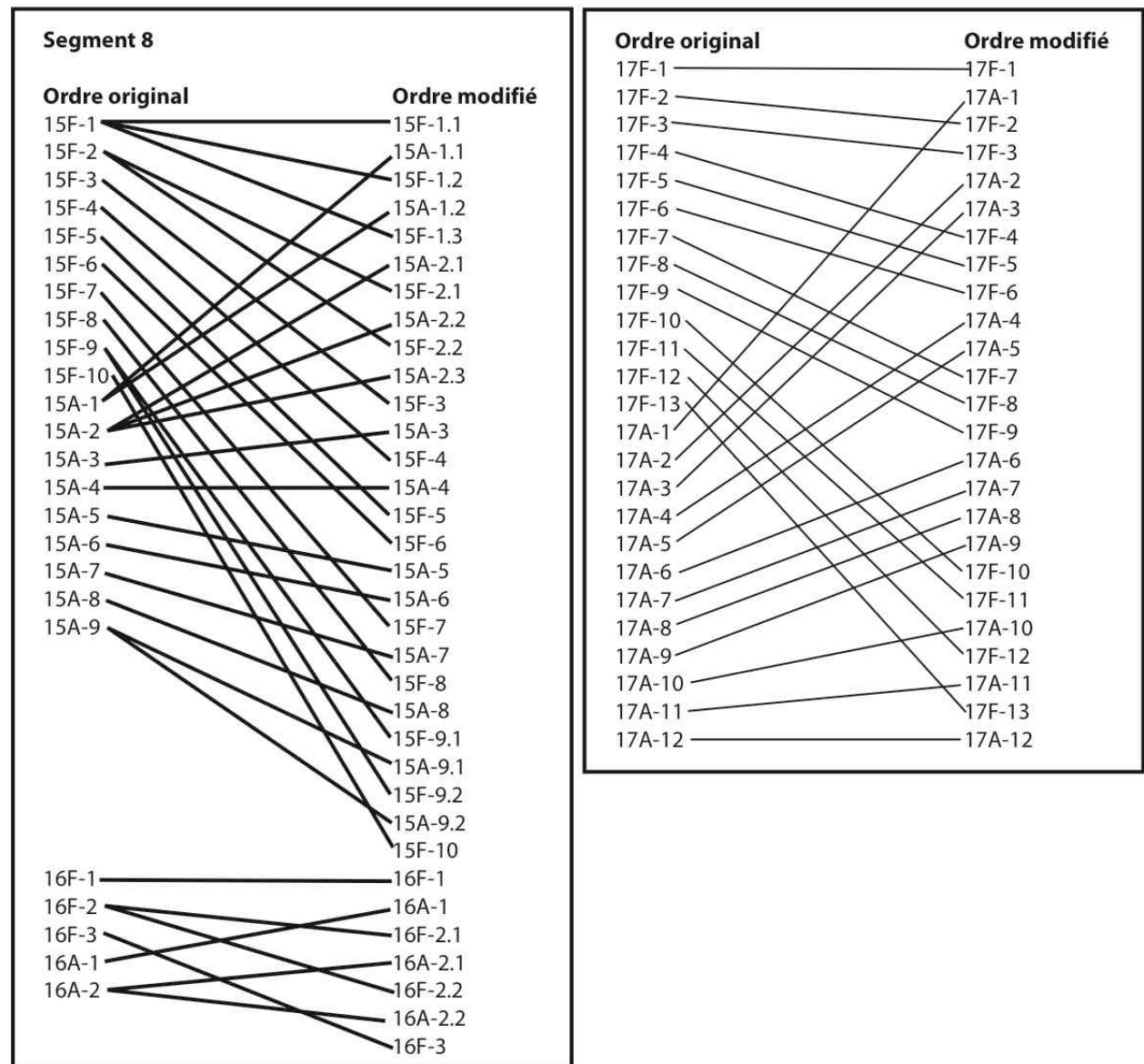
2. Le discours rapporté (« I'm going to see Jesus ») est attribué à Castonguay.

3. Le discours rapporté (« Je m'en vais voir le petit Jésus ») est attribué à Marinier.

4. Les mots « glowing » et « off » sont attribués à Castonguay.

5. Le mot North Bay apparaît en gras, indiquant qu'il est prononcé en chœur par les deux comédiens. Superposition d'un mot qui apparaît dans les deux versions du récit original, mais qui n'est prononcé qu'une seule fois en chœur dans l'adaptation.

SEGMENT 8



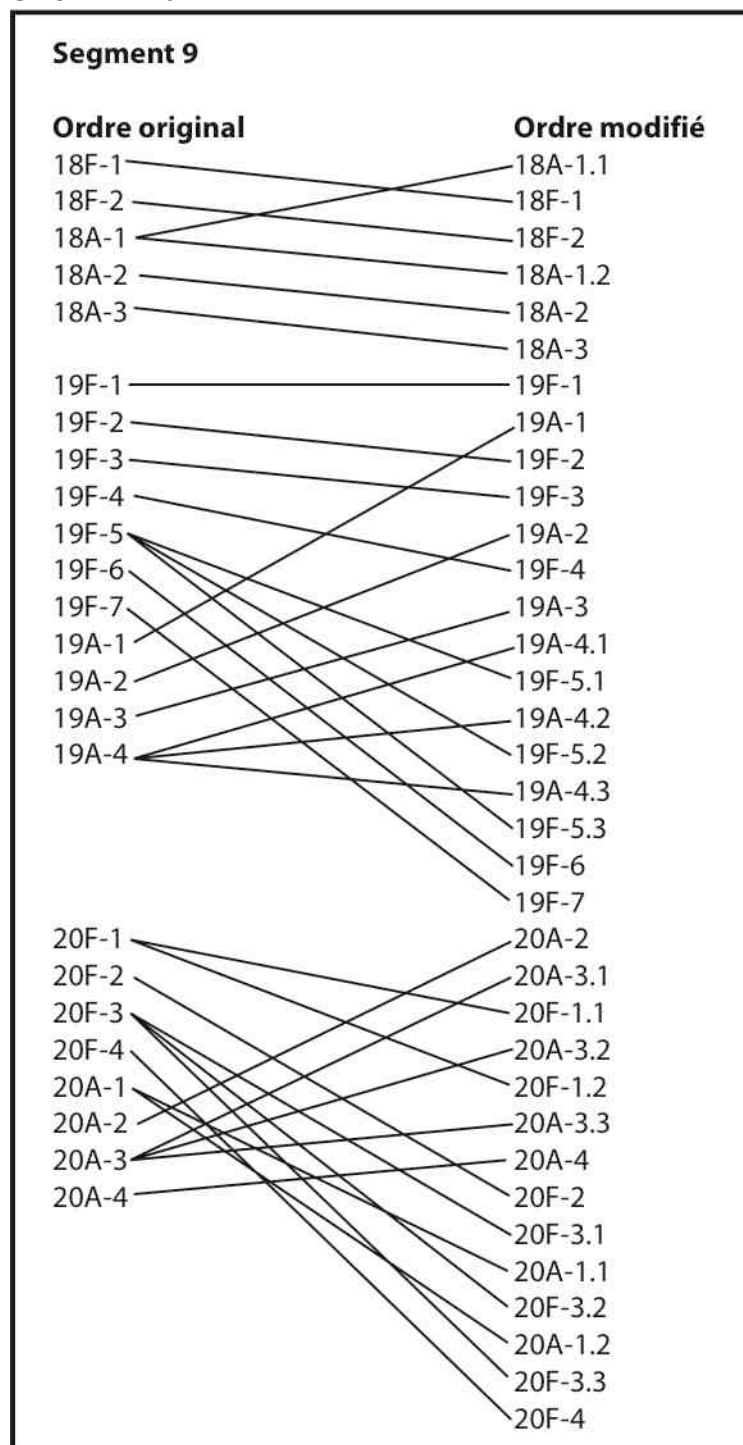
OBSERVATIONS GÉNÉRALES

1. Jusqu'à présent, jamais les vers de différentes paires de tableaux ne se mêlent. Autrement dit, seulement les deux versions d'un même tableau sont entremêlées.
2. Tout au long de ce segment, des fragments, composés de deux à trois vers enchaînant le texte anglais et le texte français, se suivent.
3. Les alinéas, très présents dans le texte original, n'ont pas été respectés depuis le début de l'adaptation.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Un même comédien livre le discours rapporté et la narration, contrairement à ce qui avait été vu avant.
2. Le mot « Later » conserve sa lettre majuscule même s'il n'est plus le premier mot de la phrase.
3. Le mot « l'homme invisible » conserve sa lettre minuscule même si, maintenant, un point le précède.
4. Non respect du retour à la ligne après 15F-1.3.
5. Changement de strophe après : « He knew some good jokes ».
6. Disparition d'un point après : « Timmins Ontario ».
7. Non respect du changement de strophe après « L'homme invisible, fortunément, n'en est pas pas un ».

SEGMENT 9



OBSERVATIONS GÉNÉRALES

1. Il arrive fréquemment que de la manière que les textes anglais et français sont entremêlés, une langue « contienne » l'autre. Des fragments d'une phrase en anglais sont insérés à l'intérieur d'une phrase qui débute et se termine en français ou vice versa.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES.

1. Au vers 19A-1, l'expression « The Sixties » est en caractère gras, indiquant qu'elle est prononcée par les deux comédiens.

2. Le vers 20A-2 apparaît avant le vers 20A-1. C'est la première fois qu'à l'intérieur d'un même tableau, l'ordre d'apparition des vers est ainsi inversé.

3. Le vers « weeks weeks weeks » est éclaté en trois fragments. Ceux-ci sont dispersés tout au long du vers « Le temps passe comme des motoneiges dans les yeux de l'homme invisible ». L'effet de répétition est transformé. L'effet inverse est créé dans le vers anglais correspondant (« Time goes by as cars in the invisible man's eyes »), où le vers français « semaine semaine semaine » est également intégré.

SEGMENT 10

Segment 10	
Ordre original	Ordre modifié
21F	21F
21A	21A
22F-1	22F-1
22F-2	22F-2
22F-3	22F-3
22F-4	22A-4
22F-5	22A-5
22F-6	22F-4
22F-7	22F-5
22F-8	22F-6
22F-9	22F-7
22A-1	22A-1
22A-2	22A-2
22A-3	22A-3
22A-4	22A-6
22A-5	22A-7
22A-6	22A-8
22A-7	22A-9
22A-8	22F-8
22A-9	22F-9
22A-10	22A-10
23F-1	23F-1
23F-2	23F-2
23F-3	23F-3
23F-4	23A-1
23A-1	23A-2
23A-2	23A-3
23A-3	23A-4
23A-4	23F-4

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

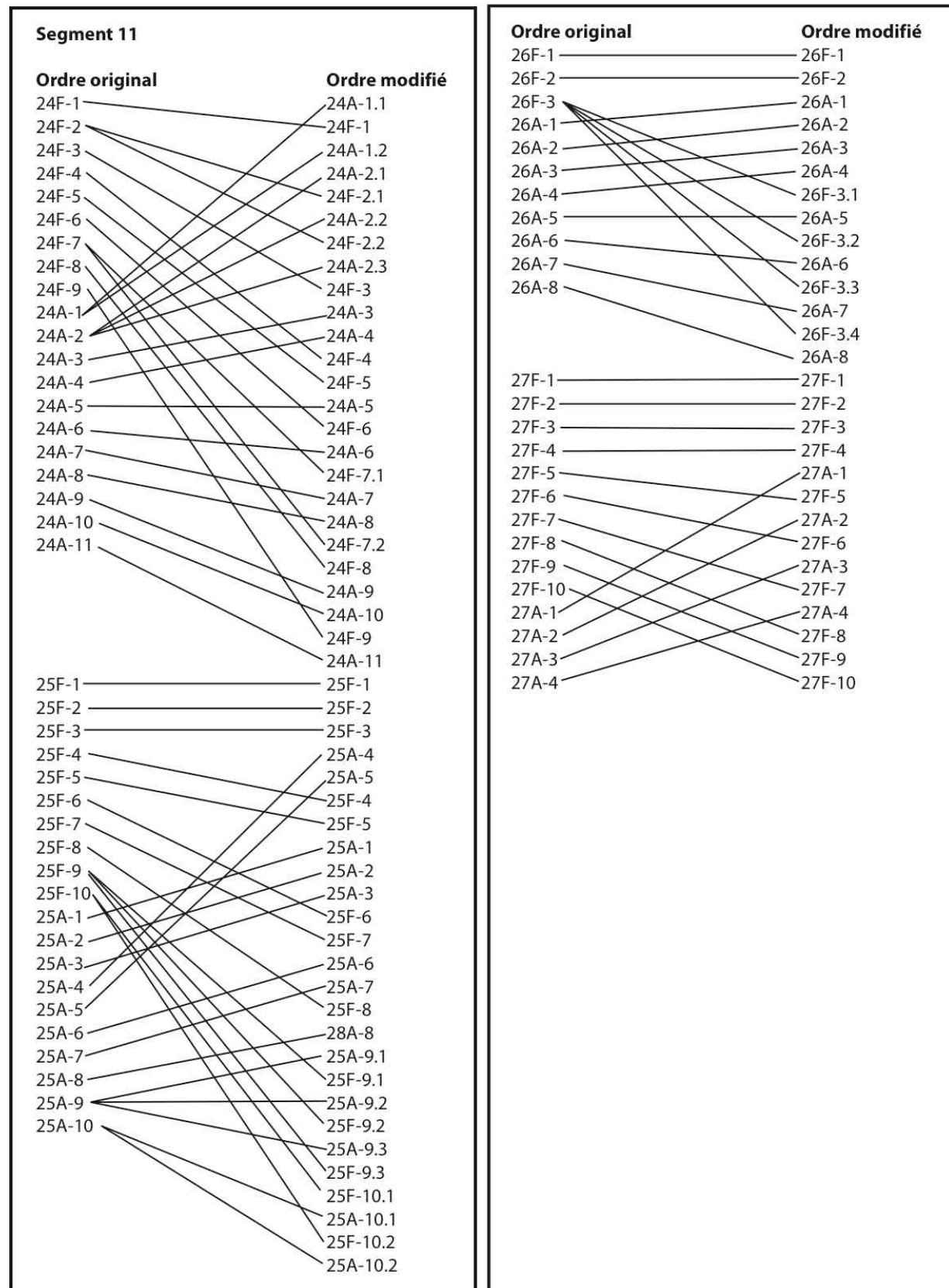
1. L'ordre original des tableaux 21F et 21 A est conservé. Ils sont présentés sans modifications. Aucun vers n'est fragmenté. Nous sommes très près de la structure originale du texte.
2. Le segment débute et se termine en français.
3. Les vers 22A-4 et 22A-5 apparaissent avant les vers 22A-1, 22A-2 et 22A-3. Deuxième fois que ce genre d'inversion se produit.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Ajout d'un changement de strophe après : « she has been there a long time ».
2. Le tableau 21F apparaît avant le tableau 21A.
3. En français, Marinier prononce le discours rapporté. En anglais, Castonguay prononce le discours rapporté.
4. Ajout d'un changement de strophe après « "I'm not..." says the invisible man ».
5. Au vers 22F-7, « California Dreamin' » est prononcé par Marinier. Au vers 22A-8, « California Dreamin' » est prononcé par Castonguay. Inversion.
6. Aux vers 24A-4 et 23F-4, l'expression « Dive ! Dive !

Dive! » apparaît en gras, ce qui signifie qu'elle est prononcée par les deux comédiens.

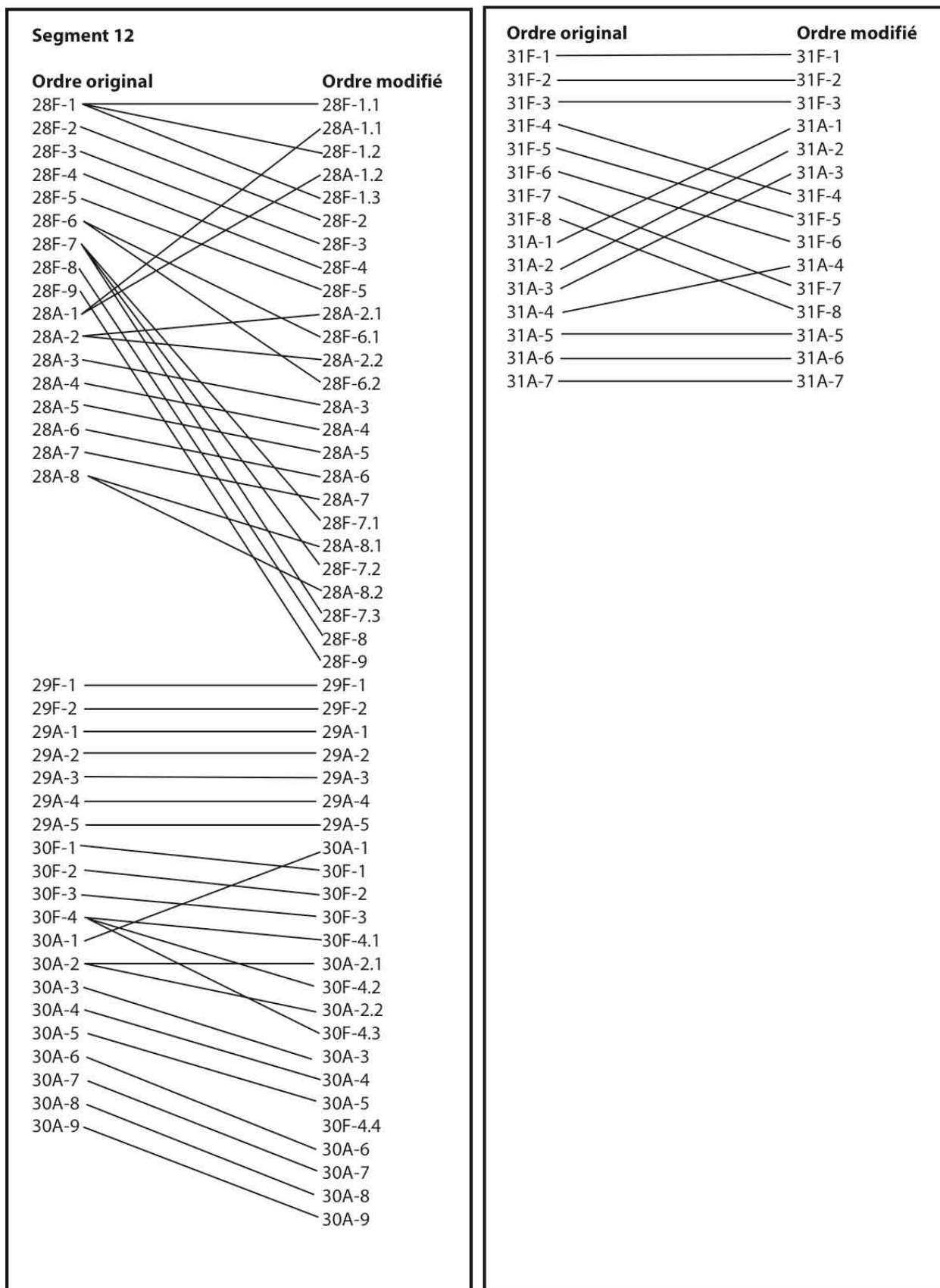
SEGMENT 11



OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Le vers 24F-1 est inséré à l'intérieur du vers 24A-1.
2. Le changement de strophe n'est pas respecté après : « They speak a very good French ».
2. Le changement de strophe n'est pas respecté après : « Ils sont à la recherche éternelle de l'homme invisible ou de quelqu'un comme lui ».
3. Le changement de strophe n'est pas respecté après : « L'homme invisible ne prend pas de chance ».
4. Non respect du retour à la ligne entre 24F-7.2 et 24F-8. Deux vers sont joints.
5. Le vers 24A-11 (« In French ») apparaît en gras, indiquant que les deux comédiens le prononcent à l'unisson. Ce vers est également souligné, alors qu'il ne l'est pas dans le texte original. La signification du souligné n'est pas précisé dans la légende. Hypothèse : serait-ce tout simplement une marque d'accentuation à l'intention des comédiens ?
6. Ajout d'un blanc après : « The game of the invisible man ».
7. Les alinéas sont respectés aux vers 26A-2, 26A-3 et 26A-4).
8. Le changement de strophe n'est pas respecté après le vers 27A-1.
9. Le retour à la ligne n'est pas respecté après le vers 27F-9.
10. Les vers 27F-8 et 27F-9, en français, sont distribués parmi Castonguay et Marinier. Première fois que Marinier prononce du texte français qui est de l'ordre de la narration. (Avant ça, on ne lui avait attribué que du discours rapporté ou du texte dit à l'unisson avec Castonguay).

SEGMENT 12



OBSERVATIONS GÉNÉRALES

1. De plus gros segments de texte sont livrés d'un coup par chacune des voix. (Retour au type de fragmentation du premier segment)
2. Seulement certains vers ciblés sont fragmentés.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Le « S » majuscule du mot « Suddently » est conservé, même si celui-ci n'est plus en début de phrase.
2. Le mot « the » est écrit sans lettre majuscule, même s'il est précédé d'un point. La graphie du texte original est conservée malgré la nouvelle organisation.
3. Une partie du vers 28F-2 est prononcée par Marinier.
4. Dans le texte original, le tableau 28F est scindé en deux par la présence de trois astérisques. Ceux-ci ne sont pas présents dans l'adaptation.
5. Le point du vers 28F-5, qui est le dernier de la première partie du tableau 28F, est remplacé pour une virgule afin qu'il se joigne aux vers 28A-2 et 28F-6.
6. Il y a un point en trop après le vers 28F-6.1.
7. Non respect du changement de strophe après le vers 28A-5.
8. Retour à la ligne là où il n'y en a pas dans le texte original, soit au milieu du vers 28F-7.
9. La narration en français est suivie d'un discours indirect rapporté en anglais, qui lui, est suivi du discours indirect rapporté équivalent en français, puis de la narration équivalente en anglais. Ainsi, les vers 28A-8 et 28F-7, qui ne forment plus qu'un seul vers, fonctionnent un peu comme un « palindrome » : narration en français, discours rapporté en anglais, discours rapporté en français, narration en anglais. Cela met de l'avant les structures grammaticales différentes du français et de l'anglais. : « Elle vient le voir au magasin et lui dit : "We have to talk..." "Il faut qu'on se parle". she says ».
10. Non respect du retour à la ligne après le vers 28F-8.
11. Non respect du changement de strophe après le vers 30F-2.
12. Dans le texte original, le tableau 30A est scindé en deux par trois astérisques. Ceux-ci ne sont pas présents dans l'adaptation.
13. Encore une fois, les astérisques placés après le vers 31F-6 sont disparus dans l'adaptation.
14. Une partie du vers 31F-8 (« Mais une nouvelle ère glaciaire descend sur lui ») est attribuée à Marinier.

SEGMENT 13

Segment 13	
Ordre original	Ordre modifié
32F-1	32F-1
32F-2	32F-2
32F-3	32F-3
32F-4	32F-4
32F-5	32A-1.1
32F-6	32F-5
32F-7	32A-1.2
32A-1	32F-6.1
32A-2	32A-2.1
32A-3	32F-6.2
32A-4	32A-2.2
32A-5	32F-6.3
32A-6	32A-3
32A-7	32F-7.1
32A-8	32A-4
32A-9	32F-7.2
	32A-5
	32A-6
	32A-7
	32A-8
	32A-9
33F-1	33F-1
33F-2	33A-1
33F-3	33F-2
33F-4	33F-3
33F-5	33F-4
33F-6	33F-5
33F-7	33F-6
33A-1	33F-7
33A-2	33A-2
33A-3	33A-3
33A-4	33A-4
33A-5	33A-5
33A-6	33A-6
33A-7	33A-7
34F-1	34F-1
34F-2	34A-1
34A-1	34A-2
34A-2	34A-3
34A-3	34F-2
34A-4	34A-4
34A-5	34A-5

Ordre original	Ordre modifié
40F	40F
40A-1	40A-1
40A-2	40A-2
40A-3	40A-3
40A-4	40A-4
40A-5	40 SUITE - 1
40A-6	40 SUITE - 2
40F SUITE - 1	40 SUITE - 3
40F SUITE - 2	40 SUITE - 4
40F SUITE - 3	40 SUITE - 5
40F SUITE - 4	40 SUITE - 6
40F SUITE - 5	40 SUITE - 7
40F SUITE - 6	40 SUITE - 8
40F SUITE - 7	40 SUITE - 9
40F SUITE - 8	FIN40F-1
40F SUITE - 9	FIN40F-2
FIN40F-1	FIN40F-3
FIN40F-2	FIN40F-4
FIN40F-3	FIN40F-5
FIN40F-4	FIN40F-6
FIN40F-5	FIN40F-7
FIN40F-6	FIN40F-8
FIN40F-7	FIN40F-9
FIN40F-8	FIN40F-10
FIN40F-9	40A-5
FIN40F-10	40A-6

OBSERVATIONS GÉNÉRALES

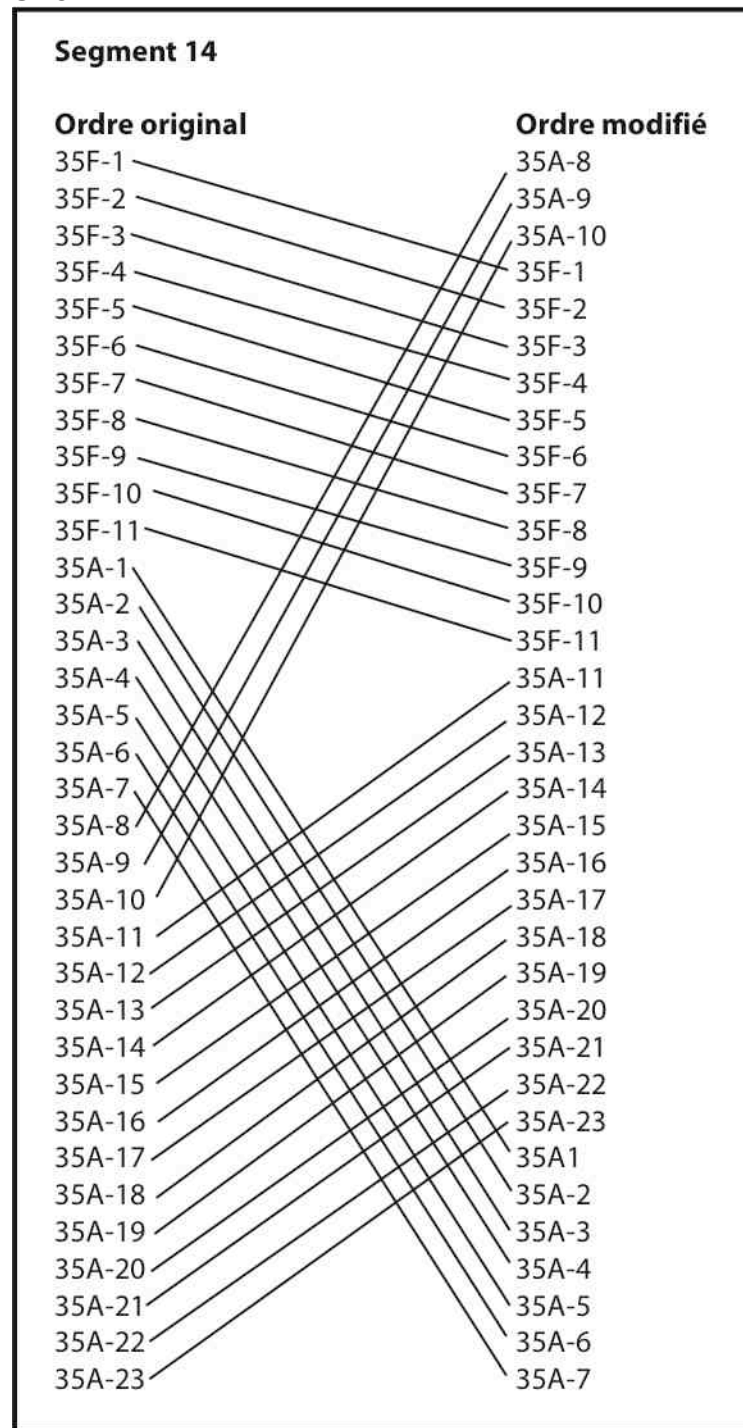
1. Souvent, deux phrases équivalentes – l'une en français et l'autre en anglais – sont jointes l'une à l'autre, de manière à créer une « idée bilingue ». Hypothèse : Cela permettrait-il de rompre avec la redondance et la monotonie de la traduction ?
2. Lorsqu'il y a des énumérations, les textes anglais et français s'entremêlent davantage, créant des effets d'écho et de répétition.

3. Saut considérable : passage du tableau 34 au tableau 40. Les tableaux 35, 36, 37, 38 et 39 sont pour le moment omis. Modification de la chronologie de la trame narrative.
4. Le tableau 40F s'étend sur 3 pages, alors que le tableau 40A n'est que d'une demi-page. Plusieurs vers du tableau 40F sont attribués à Marinier.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Ajout d'un changement de strophe.
2. Non respect du retour à la ligne après 40F-1.
3. Non respect du changement de strophe après 40F-2.
4. Vers en français (40F-4) attribué à Marinier : « solution temporaire ».
5. Vers en français (partie de 40F-5) attribué à Marinier : « Embrasser l'ennemi »
6. Vers en français (partie de 40F-5) attribué à Marinier : « Vanter ses pouvoirs de caméléon ».
7. Non respect du changement de strophe après : « Laisser les balbutiements babyloniens de la boisson brûler sa langue ».
8. Vers 40F-6 et 40F-7 attribués à Marinier.
9. Vers 40A-3 est attribué à Castonguay : « But it's still a bad movie ». Cela devient un commentaire sur ce que vient de dire Marinier : « The French dialogue is in English subtitles and the English dialogue is in French subtitles ».
10. Les trois astérisques du texte original après 40A-4 ont disparu.
11. Les trois astérisques du texte original après 40F-9 ont disparu.
12. Un seul astérisque remplace les trois astérisques qui se trouvent dans le texte original après 40F SUITE – 3.
13. Le vers 40F SUITE -4 est attribué à Marinier.
14. Une partie du vers 40F - 5 est attribuée à Marinier (« s'essuie les pieds »).
15. Les « Il attend » qui apparaissent à répétition (7 fois) au vers 40F SUITE-7 sont distribués parmi les deux comédiens.
16. Marinier prononce le discours rapporté du personnage qui dirige l'entrevue des chômeurs. « Incarne-t-il » ce personnage ? Dramatisation du discours rapporté ?
17. Le vers Fin 40F-4 est distribué sur deux lignes. Un retour à la ligne est ajouté.
18. Retour à la ligne ajouté au dernier paragraphe de 40A.

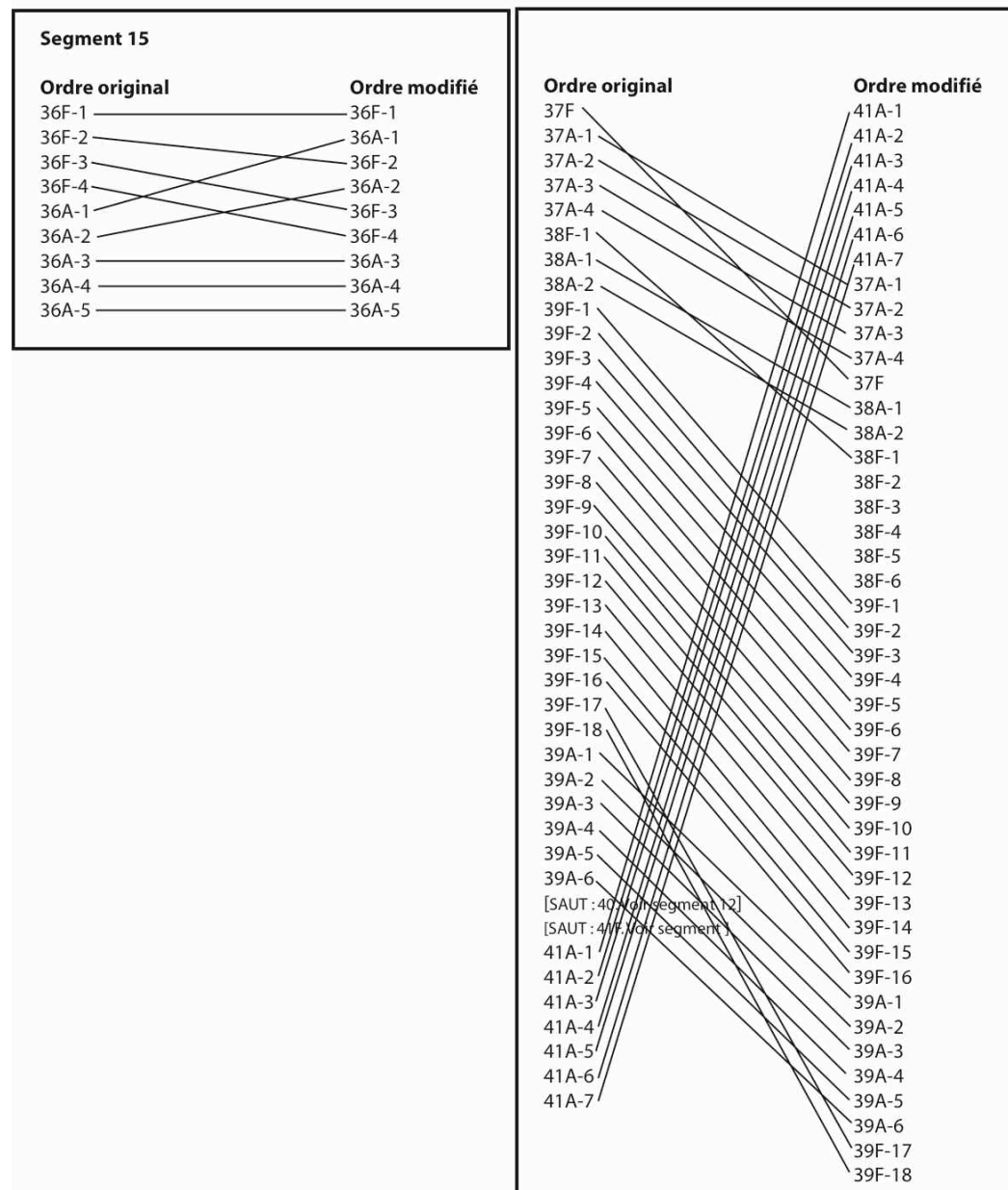
SEGMENT 14



OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Peu de changement dans ce segment. Retour à une fragmentation plus large : les vers eux-mêmes ne sont pas fragmentés.
2. Disparition des trois astérisques après 35A-11.
3. Impression de dialogue créé par la distribution du discours rapporté parmi les deux comédiens.

SEGMENT 15



OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

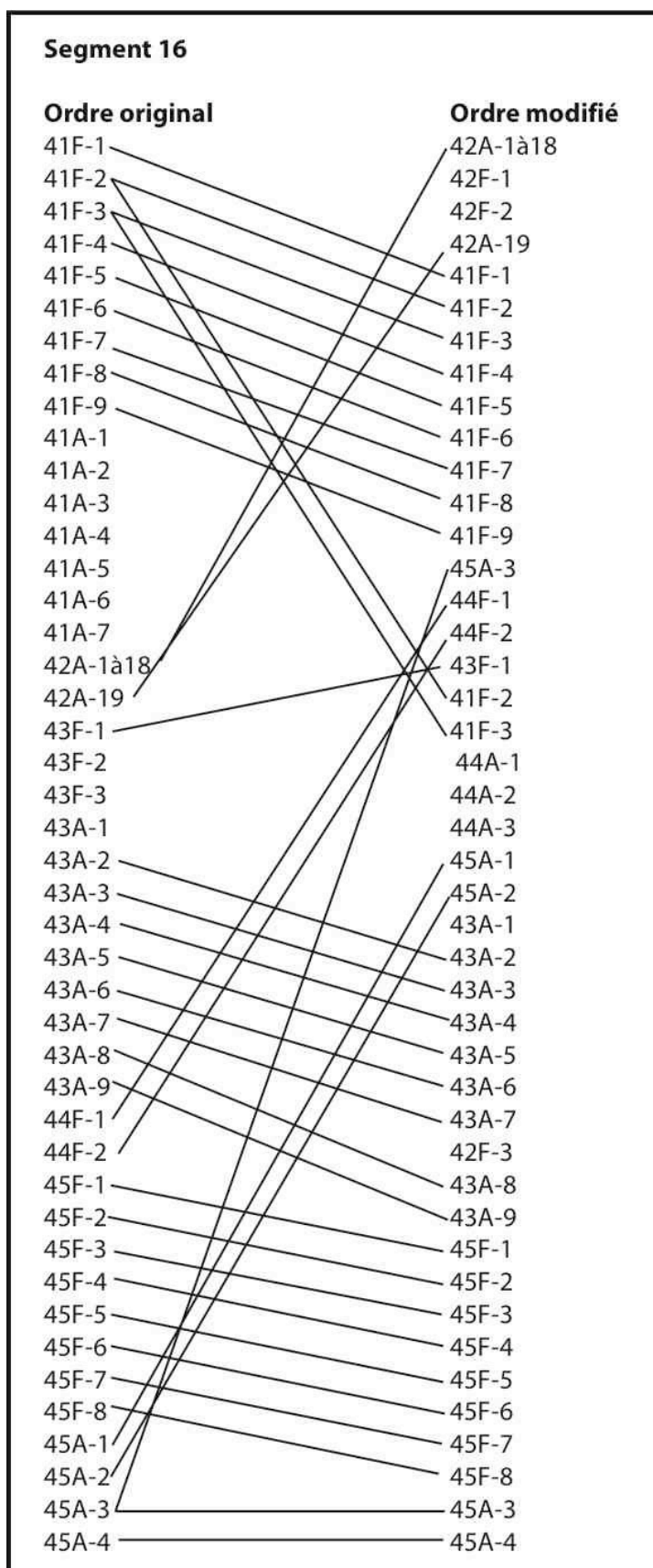
1. Plusieurs sauts entre les tableaux : 46, 41, 38, 39. L'enchevêtrement des textes ne se fait plus seulement parmi les deux tableaux équivalents.
2. Les vers eux-mêmes ne sont plus fragmentés, mais ils sont plutôt fréquemment dits à deux voix. Changement de stratégie considérable.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Les vers 36A-5 (« Special effects ») est en gras, indiquant qu'il est prononcé par les deux comédiens.
2. Saut du tableau 36 au tableau 41A.
3. Non respect du changement de strophe après 41A-2.

4. Dans le texte original, les vers anglais 41A-3, 41A-4 et 41A-5, sont entre parenthèses. Dans l'adaptation, ce segment est attribué à Castonguay, alors que le reste de la phrase est attribué à Marinier. Cela permet à ce segment d'apparaître comme un commentaire sur ce qui précède. Ce choix de distribution du texte est directement tributaire d'une composante du texte original.
5. Disparition des trois astérisques après 41A-6.
6. Après le tableau 41A, retour au tableau 37. On ne prend plus soin de présenter les tableaux équivalents côte à côte, peut-être que cela est dû au fait qu'il n'y a plus de synchronisation dans ce qui y est raconté dans chacun d'eux dans le texte original ? Qu'ils sont de plus en plus indépendants ?
7. Vers en français prononcés par Marinier : 28F-2, 28F-3, 28F-4.
8. Disparition du point à la fin du vers 39F-1.
9. Le vers 39F-4 est attribué à Marinier. Hypothèse : Il y a désormais définitivement davantage de texte français attribué à Marinier dans la seconde partie du récit, soit dès l'arrivée de l'homme invisible dans la province de Québec.
10. Non respect du changement de strophe après : « Son regard est aussi vide que le frigidaire de l'homme invisible ».
11. Le tableau 41F est pour le moment omis.

SEGMENT 16



OBSERVATIONS GÉNÉRALES

1. Les tableaux 40 à 45 n'ont plus d'existence autonome. Ils s'emmêlent complètement. On voit pour la première fois des types d'agencement jamais vus avant.
2. Les tableaux équivalents (A et F) ne sont plus énoncés côte à côte.
3. Pas de fragmentation de vers.
4. Les deux comédiens partagent désormais les deux textes. Bris complet de la convention établie. Nouvelles stratégies déployées.

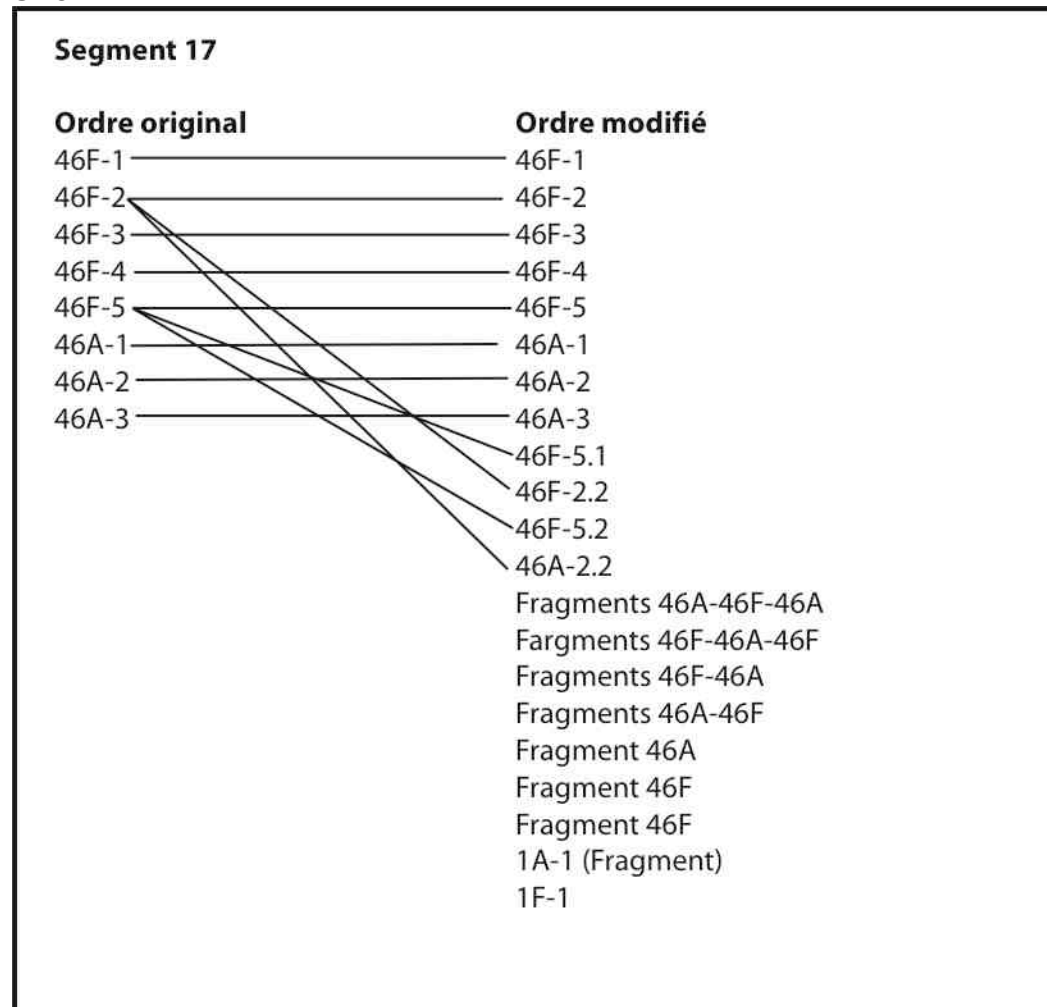
OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Non respect du changement de strophe après 42A-3.
2. Vers 42A-4 (« well well ») prononcé par Castonguay.
3. Non respect du changement de strophe après 42A-7.
4. Un des deux « Godbye » du vers 42A-11 est dit par Castonguay.
5. Disparition des astérisques après 42A-11.
6. Une partie du vers 42A-17 est dite par Castonguay (« like the lightbulb on the ceiling »).
7. Disparition des astérisques après 42A-17.
8. Disparition des astérisques après 41F-6.
9. Plusieurs fragments du tableau 41F sont attribués à Marinier.
10. Le vers 45A-3 est placé entre les vers 41F-9 et 44F-1. Ce type d'agencement n'avait pas été vu jusqu'à présent.
11. Le tableau 43A est là dans son ordre original, en entier. Seulement, le vers 42F, qui avait été omis plus tôt, y est inséré.
12. Les deux voix se superposent pour cinq des sept vers du tableau 45F. Hypothèse :

Fusionnement des deux instances énonciatrices ?

13. Vers 45A-3 et 45A-4 dits à l'unisson.

SEGMENT 17



OBSERVATIONS GÉNÉRALES

1. Les tableaux 46F et 46A sont énoncés en entier, dans leur ordre original. Puis des fragments de ceux-ci sont repris dans le désordre. Travail de déconstruction et de fusion des langues.

OBSERVATIONS SPÉCIFIQUES

1. Non respect du retour à la ligne après 45F-1.

2. Non respect du retour à la ligne après 45A-1.

3. Déconstruction des tableaux 46F et 46A après qu'ils aient été énoncés en entier.

Répétition. Hypothèse : le « dénouement » du spectacle résiderait-il dans la déconstruction ?

4. Reprise d'un fragment du vers 1A-1 et du vers 1F01 à la toute fin. Bouclage. Formulation inverse de celle du début. Le spectacle se termine sur le segment d'ouverture, mais dans un ordre inversé.

BIBLIOGRAPHIE

1. CORPUS

[Anonyme], [Sans titre], Programme de soirée du spectacle *L'Homme invisible/The Invisible Man*, Théâtre de la Vieille 17, [2005], 19 pages, archives personnelles.

BEAUCHEMIN, Esther, « *L'Homme invisible/the invisible Man* (2005) », *Théâtre de la Vieille 17*, <http://vieille17.ca/index.cmf?Voir=sections&Id=9989&M=2902&Rep>, consulté le 18 février 2011.

DESBIENS, Patrice, « *L'homme invisible/The Invisible Man* » dans *L'Homme invisible/The Invisible Man suivie de Les Cascadeurs de l'amour*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Récits », 1997[1981], p. 10-103.

DICKSON, Robert, « En guise d'introduction », *L'Homme invisible/The Invisible Man*, Prise de parole, Sudbury, 1997[1981], p. 6-9.

_____ « Quelques mots sur "la carrière" de *L'Homme invisible/The invisible Man* », dans le Programme de soirée de la production *L'Homme invisible/The Invisible Man*, Ottawa, Théâtre de la Vieille 17, février 2005, p. 6

Théâtre de la Vieille 17, *L'Homme invisible/The Invisible Man*, captation vidéo, DVD, 58 min.

Théâtre de la Vieille 17, *L'Homme invisible/The Invisible Man*, version textuelle, daté du 22 mars 2006, Ottawa, 36 pages.

2. AUTRES ŒUVRES THÉÂTRALES CONSULTÉES

PAIEMENT, André, « *Le Malade imaginaire de Molière* », dans *Les Partitions d'une époque. Les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario (1971-1976)*, vol. 2, Prise de parole, Sudbury, 2004, p. 150-303.

3. DOCUMENTS CRITIQUES

BARRIÈRE, Caroline, « *L'Homme invisible : une dichotomie spectaculaire* », *Le Droit*, 11 mars 2005, p. 26.

BOUCHARD, Jaqueline Bouchard, « En bref. Dissolution de l'identité », *Spirale*, n° 213, 2007, p. 56.

DUMAS, Ève, « Robert Bellefeuille. De l'invisible au vide », *La Presse*, lundi 16 mai 2005, p. 5.

FOUQUET, Ludovic, « L'expérience de l'altérité en paysage francophone », *Jeu : revue de théâtre*, n° 188, 2006, p. 143-148.

GUAY, Hervé, « Deux pour un », *Le Devoir*, 14 octobre 2006, p. 3.

HOILE, Christopher, « L'Homme invisible/The Invisible Man », *EyeWeakly*, 31 mars 2008, <http://www.eyeweekly.com/arts/theatre/article/22666>, consulté le 17 juillet 2011.

LABRIE, Isabelle, « L'Homme invisible : La vie d'une minorité linguistique », *Progrès-dimanche*, 8 octobre 2006, p. B13.

MOUSSEAU, Sylvie, « L'Homme invisible/The Invisible Man : une profonde déchirure entre deux cultures », *L'Acadie Nouvelle*, lundi 6 novembre 2006, p. 21.

PROULX, Mélissa, « L'Homme invisible/The Invisible Man : les yeux du cœur », *Le Voir Ottawa-Gatineau*, 12 mai 2005, <http://voir.ca/scene/2005/05/12/lhomme-invisiblethe-invisible-man-les-yeux-du-cour/>, consulté le 15 février 2011.

ST-HILAIRE, Jean, « Au bord de l'eau, ou faire émerger l'invisible », *Le Soleil*, samedi 27 mai 2006, p. A4.

_____ « L'Homme invisible/The Invisible Man. Poignant d'une indicible fraîcheur », *Le Soleil*, jeudi 30 novembre 2006, p. A3.

VALLÉE, Danièle, « Ne tirez pas sur l'homme invisible... Don't shoot the invisible man », *Liaison*, n° 128, p. 44.

4. OUVRAGES THÉORIQUES

BAKHTINE, Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Pierres vives », 1970, 346 pages.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1970, 316 pages.

BEDDOWS, Joël, « La Régionalisation de l'institution théâtrale franco-ontarienne », dans Ali Réguiqui et Hédi bouraoui (sous la dir.), *Perspectives sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2007, p. 338.

BEDDOWS, Joël et Amélie Mercier, *Pour mettre au monde un théâtre franco-ontarien. Les 35 premières années de Théâtre Action*, Ottawa, Théâtre Action et La Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles), [non daté], 72 pages.

BÉLANGER, Louis, « Patrice Desbiens au cœur des fictions sociales », dans Hédi Bouraoui (sous la dir.), *La Littérature franco-ontarienne : état des lieux*, Sudbury, Université Laurentienne, 2000, p. 197-226.

BOISVERT, Josée Boisvert, « L'Anglais comme élément esthétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens », mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa, Département des lettres françaises, 1998, 145 pages.

- BRES, Jacques, Patrick Pierre Haillet, Sylvie Mellet, Henning Nolke et Laurence Rosier (sous la dir.), *Dialogisme et polyphonie. Actes du colloque de Cerisy*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2005, 344 pages.
- COHEN, Jean, *Théorie de la poéticité*, Paris, J. Corti, 1995, 288 pages.
- DICKSON, Robert, « " Les cris et les crisse! " : relecture d'une certaine poésie identitaire franco-ontarienne », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (sous la dir.), *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2005, p. 183-202.
- _____ « La Traduction théâtrale en Ontario français », *Jeu : revue de théâtre*, n° 73, 1994, p. 60-66
- _____ « Autre, ailleurs et dépossédé. L'œuvre poétique de Patrice Desbiens », dans Jules Tessier et Pierre-Louis Vaillancourt (sous la dir.), *Les Autres Littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa (Cahiers du CRCCF, n° 24), 1987, p. 17-34.
- DOIRE, Nicolas, « Entre Sudbury et l'amour : l'évolution du mythe amoureux chez Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (sous la dir.), *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2005, p. 227-241.
- ERTEL, Évelyne, « Tropologiques », dans *L'Art du théâtre*, n° 1, Paris, Actes Sud, coll. « Théâtre », p. 74.
- FARCY, Gérard-Denis (sous la dir.), *L'Adaptation théâtrale, entre obsolescence et résistance*, coll. « Les Documents de la maison de la recherche en sciences humaines de Caen », Caen, Presses universitaires de Caen, 2000, n° 12, 92 pages.
- FÉRAL, Josette, « Un Corps dans l'espace : perception et projection », dans Christine Hamon-Siréjols (sous la dir.), *Théâtre : espace sonore, espace visuel. Theatre sound space, visual space*, Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2, Lyon, Éditions Surgers et Presses universitaires de Lyon, 2003, p. 127-143.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, 505 pages.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 573 pages.
- GODIN, Diane, « Au sommaire », *Jeu : revue de théâtre*, dossier « Adaptation », n° 96, 2000. p. 5-6.
- GUILLOT, Catherine, « Écrans de projection et nouvelles technologies sur la scène du théâtre », *Coulisses*, n° 33, Janvier 2006, p. 195-204.

- GROENSTEEN, Thierry « Fictions sans frontières », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (sous la dir.), *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, Québec, Angoulême, Nota Bene. Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 9-29.
- HOTTE, Lucie, « L'Espace textuel de la fragmentation chez Patrice Desbiens » dans Carlo Lavoie (sous la dir.), *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Nota Bene, 2008, p. 317-334.
- _____ « Entre l'être et le paraître : l'altérité et l'identité dans deux textes franco-ontariens », dans Yvan G. Lepage et Robert Major (sous la dir.), *Croire à l'écriture. Études en littérature québécoise en hommage à Jean-Louis Major*, Ottawa, Éditions David, 2000, p. 163-178.
- JOLLY, Geneviève, « Mouvement de la fiction », dans *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 234.
- KIMM, D., « Les poètes ont une voix mais aussi un corps », *Jeu : revue de théâtre*, dossier « Poésie-spectacle », n° 112, 2004, p. 99-106.
- LAMOUREUX, Myriam, « Le "Récit-poème" chez Patrice Desbien : transformation du genre lyrique », dans René Audet (sous la dir.), *Enjeux du contemporain : études sur la littérature actuelle*, coll. « Contemporanéités », Québec, Nota Bene, 2009, p. 143-159.
- LAMOUREUX, Myriam, « Une Prise de parole sur la langue. L'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens », mémoire de maîtrise, Département des littératures, Université Laval, 2008, 119 pages.
- LASSERRE, Élisabeth, « La Littérature franco/ontarienne : ruptures et continuité », dans Hédi Bouraoui (sous la dir.), *La Littérature franco-ontarienne : états des lieux*, Sudbury, coll. « Série monographique en sciences humaines », 2000, p. 29-37.
- _____ « Écriture mineure et expérience minoritaire : la rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens », *Études françaises*, vol. 33, n° 2, 1997, p. 63-76.
- _____ « Aspects de la néo-stylistique. Études des poèmes de Patrice Desbiens », thèse de doctorat, Université de Toronto, Department of French, 1996, 353 pages.
- _____ « Un Poète au seuil de l'écriture : l'exiguïté selon Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et François Ouellet (sous la dir.), *Littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 27-42.
- _____ « Identité et minorité dans l'écriture de Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte (sous la dir.), *La Problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 73-80.
- _____ « Contre-magie : l'effet de réel comme effet poétique dans l'œuvre de Patrice Desbiens », dans *Francophonie plurielle : actes du premier congrès mondial du*

- Conseil international d'études francophones tenu à Casablanca, Maroc, juillet 1993, LaSalle, Hurtubise HMH, 1995, p. 277-285.
- LECLERC, Catherine, « Des Langues en partage ? La cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine », thèse de doctorat, Université Concordia, Département des lettres et sciences humaines, 2004, 342 pages.
- LEHMANN, Hans Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, 307 pages.
- LEPORS, Sandrine, *Le Théâtre des voix, à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2011, 190 pages.
- LEROUX, Patrick, « Michel Ouellette, l'œuvre correctrice du ré-écrivain », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3 (102), 2009, p. 62.
- LESAGE, Marie-Christine, « Archipels de mémoire : l'œuvre de Daniel Danis », *Jeu : revue de théâtre*, n° 78, p. 88.
- MACKEY, William F, « Literary Diglossia, Biculturalism and Cosmopolitanism in Literature », dans R. Sarkona et R Hodgson (sous la dir.), *Writing in Stereo : Bilingualism in the Text, Visible Language*, vol. 27, n° 1/2 , 1993, p. 41-66.
- MALTAIS, Murray, « Le Festival de Théâtre-Action franco-ontarien : "cultiver sa différence" », *Liaison*, n° 7, 1979, p. 4-8.
- MERCIER, Andrée et Esther Pelletier (sous la dir.), *L'Adaptation dans tous ses états : passage d'un mode d'expression à un autre*, coll. « Cahiers du CRELIQ », n° 24, Québec, Nota Bene, 1999, 259 pages.
- MERCIER, Martin, « Les Figures du discours scénique », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, Département des littératures, 1998, 132 pages.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 2009[1982], p. 216-217.
- MESCHONNIC, Henri, « Qu'entendez-vous par oralité ? », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 13.
- MOREL, Jean-Pierre, « Échec à la « nomenklatura » ? Aspects de la dramatisation chez Heiner Müller », dans Michèle Guéret-Lafeté et Daniel Mortier (sous la dir.), *D'un genre littéraire à l'autre*, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 321-334.
- OUELLET, François, « La Poésie ou la faillite de la posture paternelle : l'œuvre de Patrice Desbiens », dans Lucie Hotte et Johanne Melançon (sous la dir.), *Thèmes et variations : regards sur la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2005, p. 203-225.

- PARÉ, François, *Les Littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, coll. « Essai », 1994, 175 pages.
- PAVIS, Patrice, « Poésie au théâtre », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, A. Colin, 2006, p. 259.
- _____ « Le Rythme », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 310.
- _____ *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, 228 pages.
- PLANA, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma : adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-Sous-Bois, Bréal, 2004, 255 pages.
- PLOURDE, Élisabeth, « De l'Odyssée d'Homère à l'Odyssée de Dominic Champagne : Étude de la trajectoire des images adaptogéniques », mémoire de maîtrise, Université Laval, Département des littératures, 2003, 144 pages.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (sous la dir.), *Nouveaux territoires du dialogue*, Paris, Actes Sud, 2005, 226 pages.
- _____ *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup. », 2007, 202 pages.
- SADOWSKA-GUILLON, Irène, « Forme bâtarde ou légitime ? L'adaptation, cet obscur objet de théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, dossier « Adaptation », n° 96, 2000, p. 91-94.
- SARRAZAC, Jean-Pierre Sarrazac (sous la dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, 253 pages.
- _____ « Le Drame en devenir », dans *L'Avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire, 1981, p. 49-60.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne*, traduit de l'allemand par Sibylle Muller, Paris, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2006[1965], 163 pages.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel », 1994, 206 pages.
- TESSIER, Jules, « Quand la déterritorialisation "déschizophrénise" ou De l'inclusion de l'anglais dans la littérature d'expression française hors Québec », dans *Américanité et francité, Essais critiques sur les littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2001, p. 23-50.
- _____ « De l'Anglais comme élément esthétique à part entière chez trois poètes du Canada français : Charles Leblanc, Patrice Desbiens et Guy Arsenault », dans A. Fauchon (sous la dir.), *La Production culturelle en milieu minoritaire*, Actes du 13^e colloque du CEFCO (14-16 octobre 1993), Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, p. 225-273.

TODOROV, Tzevan, « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », dans *Du Bilinguisme*, Paris, Éditions Denoël, 1985, p. 11-38.

TREMBLAY, Gaston, *Prendre la parole; le journal de bord du grand Cano*, Ottawa, Le Nordir, 1996, 330 pages.

VÉZINA, Christian, « Théâtre poétique ? », *Jeu : revue de théâtre*, dossier « Poésie-spectacle », n° 112, 2004, p. 81-86.

VIGEANT, Louise, « Le Texte emprunté. Le théâtre avec ou sans drame », *Jeu : revue de théâtre*, dossier « Adaptation », n° 96, 2000, p. 27-31.

_____ « De la Métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste » *Jeu : revue de théâtre*, n° 62, 1992, p. 33-40.

VILLEMAIRE, Jules, *Une Génération en scène*, textes de Marc Haentjens, Sudbury et Ottawa, Prise de parole et Centre franco-ontarien de ressources pédagogiques, 1992, 138 pages., ill.

VILLENEUVE, Rodrigue, « Les Entraves nécessaires », *Jeu : revue de théâtre*, dossier « Adaptation », n° 96, 2000, p. 154-161.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Paris, Actes Sud, 1993, 922 pages.

ZUMTHOR, Paul, « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Interminality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, 2008, p. 169-202.

_____ « Le Rythme dans la poésie orale », *Langue française*, n° 56, 1982, p. 114-127.

5. OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

PAVIS, Patrice, *Le Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 385.

_____ *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 2003, 319 pages.

6. RESSOURCES AUDIO-VISUELLES

[Anonyme], [sans titre], entrevue avec Roch Castonguay et Robert Marinier, CBON, La Première chaîne de Radio-Canada dans le Nord de l'Ontario, [Sudbury], [2004], Archives du Théâtre de la Vieille 17.

[Photo de La cuisine de la poésie version Ottawa], « *La Collection des fonds d'archives du CRCCF : l'aventure du Canada français* », Centre de recherche en civilisation canadienne française,

http://www.crccf.uottawa.ca/exposition_virtuelle/collection_fonds_archives/document.php?id=191, consulté le 12 avril 2011.

TABLE DES TABLEAUX ET DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 - Diagramme des transformations opérées (segment 1)	33
Figure 2 – Diagramme des transformations opérées (Extrait de segment 3).....	34
Figure 3 – Diagramme des transformations opérées (Extrait de segment 11).....	34
Figure 4 – Présentation de la typologie.....	35
Figure 5 – Extrait de <i>L'Homme invisible/The Invisible Man</i> , p. 10 et 11.	38
Figure 6 – Extrait de <i>L'Homme invisible/The Invisible Man</i> , p. 24 et 25.	40
Figure 7 – Extrait de <i>L'Homme invisible/The Invisible Man</i> , p. 68-69	42
Figure 8.1 – Extrait de <i>L'Homme invisible/The Invisible Man</i> , p. 88-89.	44
Figure 8.2 – Extrait de <i>L'Homme invisible/The Invisible Man</i> , p. 90-91.	45
Figure 9 – Comparaison d'un extrait de l'hypotexte et de l'hypertexte	64
Figure 10 - Diagramme des transformations opérées (segment 1, 2 et 3)	71
Illustration 1 – <i>L'Homme invisible/The Invisible Man</i> , Rock Castonguay et Robert Marinier, ©Mathieu Girard	87
Illustration 2 – <i>L'Homme invisible/The Invisible Man</i> , Roch Castonguay et Robert Marinier, © Mathieu Girard.....	89
Illustration 3 - <i>L'Homme invisible /The Invisible Man</i> , Daniel Boivin © Mathieu Girard	90
Illustration 4 - <i>L'Homme invisible /The Invisible Man</i> , Daniel Boivin, Roch Castonguay, Robert Marinier, © Mathieu Girard.....	90
Illustration 5 – <i>L'Homme invisible/The Invisible Man</i> , Rock Castonguay, © Mathieu Girard	98
Illustration 6 – <i>L'Homme invisible/The Invisible Man</i> , Daniel Boivin, Roch Castonguay, Robert Marinier, © Mathieu Girard.....	98
Illustration 7 – <i>L'Homme invisible/The Invisible Man</i> , Rock Castonguay, © Mathieu Girard	99
Illustration 8 – <i>L'Homme invisible – The Invisible Man</i> , Daniel Boivin, Roch Castonguay, Robert Marinier, © Mathieu Girard.....	103