



IRÈNE ROY

Le Théâtre Repère

*Du ludique
au poétique
dans le théâtre
de recherche*

NUIT BLANCHE ÉDITEUR



LE THÉÂTRE REPÈRE

DU LUDIQUE AU POÉTIQUE DANS LE THÉÂTRE DE RECHERCHE



Série « Études »
des Cahiers du Centre de recherche
en littérature québécoise
dirigés par
Marie-Andrée Beaudet, Robert Dion et Frances Fortier

Des subventions du Conseil des arts du Canada et du Fonds pour la Formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR) du Québec, programme Centres de recherche, ont permis la publication de cet ouvrage.

IRÈNE ROY

LE THÉÂTRE REPÈRE

*Du ludique au poétique dans le théâtre de
recherche*

Les Cahiers du
Centre de recherche en littérature québécoise

NUIT BLANCHE ÉDITEUR

**Données de catalogage avant publication
(Canada)**

Vedette principale au titre :

Le Théâtre Repère : du ludique au poétique dans le théâtre de recherche

(Les Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise. Série Études)

Présenté à l'origine comme thèse (de maîtrise de l'auteur - Université Laval), 1990.

Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 2-921053-18-7

1. Théâtre Repère. 2. Lepage, Robert, 1957- . 3. Troupes de théâtre - Québec (Province) - Québec. 4. Théâtre - Québec (Province) - Québec - Production et mise en scène. 5. Producteurs et metteurs en scène de théâtre - Québec (Province) - Québec. 6. Art dramatique. I. Université Laval. Centre de recherche en littérature québécoise. II. Titre. III. Collection.

PN2306.Q8R69 1993 792.9' 0971447 C93-097167-1

Révision du manuscrit : Joëlle Chauveau

Correction d'épreuves : Linda Fortin

Composition : Michèle Pontbriand

Conception graphique : Anne-Marie Guérineau

Nuit blanche éditeur

1026, rue Saint-Jean, bureau 405, Québec (Québec) G1R 1R7

Diffusion pour le Québec : DMR

3700A, boul. Saint-Laurent, Montréal, Qc, H4N 1V8

Tél. : (514) 499.00.72

Télécopieur : (514) 499.08.51

© Nuit blanche éditeur et Irène Roy

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés
pour tous les pays

Dépôt légal, 4^e trimestre 1993

Bibliothèque nationale du Canada

Bibliothèque nationale du Québec

ISBN 2-921053-18-7

PRÉFACE

La bonne nouvelle des émotions

Depuis 1980 le théâtre Repère utilise les « Cycles Repère » comme un outil de travail privilégié pour la création de nouveaux textes et pour l'interprétation de ceux qui appartiennent au répertoire. Plus d'une cinquantaine de spectacles sont issus de ce processus de création (d'ailleurs enseigné au Conservatoire d'art dramatique de Québec depuis dix ans), les artisans qui ont tâté des « cycles » sont au-delà de deux cents, le nombre des spectateurs atteint presque le demi-million... Voilà pas mal de chemin parcouru depuis ce jour de 1979 où le hasard me faisait distraitemment parcourir *The R.S.V.P. Cycles* de l'architecte américain Lawrence Halprin¹.

Bien que la pratique théâtrale des gens du Repère ait très fortement précisé et réorienté certains principes énoncés par Halprin, il n'en demeure pas moins que c'est ce que j'appellerais le grand axiome des « R.S.V.P. Cycles » qui a été pour moi le déclencheur de toute l'aventure REPÈRE : *On crée à partir de ressources sensibles et non d'idées.*

À partir d'un tel axiome, j'ai d'abord été étonné de voir toute une recherche universitaire s'articuler autour de nos travaux. Était-ce un préjugé de ma part ? Pas tout à fait, car

1. Lawrence Halprin est un « environnementaliste » californien qui s'est intéressé aux processus de création collective en architecture. J'ai pris connaissance de ses travaux alors que sa femme, Anna Halprin, était mon professeur de mouvement au San Francisco Dancer's Workshop.

LE THÉÂTRE REPÈRE

j'ai vu à quelques reprises des intellectuels se hérissier lorsque j'expliquais que l'artiste, dans son acte de création, se devait de donner la préséance aux émotions plutôt qu'aux idées. En ne privilégiant, au Repère, ni la pensée ni la logique, ne faisait-on pas insulte à l'intelligence ? Les « cycles Repère » n'étaient-ils qu'une autre façon de justifier un manque de rigueur intellectuelle, un laisser-aller contemporain presque généralisé ? Je ne peux que me réjouir de ce que des chercheurs du Département de théâtre de l'Université Laval aient immédiatement compris que, loin d'évacuer la *pensée*, c'est d'abord les *opinions* que fuyaient les artistes du Repère.

Tout être humain a des opinions. Mais ce ne sont pas les opinions qui sont le matériau de la création. Toute opinion est contestable et toute discussion basée sur l'échange d'opinions est à fuir lorsque vient le moment de créer. Ennui et nivellement par le bas sont habituellement le lot des longues discussions entretenues par des artistes autour d'une table. Les émotions, elles, ne peuvent se contester. Elles ne peuvent être qu'éprouvées. En en faisant le matériau privilégié de la création, l'artiste édifie non des théories, mais sa vision personnelle du monde. Ultimement, cette vision aide le « spectateur » à une perception plus large et plus féconde de ce qui l'entoure. L'artiste, en effet, n'est-il pas un filtre bien particulier de l'univers et sa vision des choses ne vient-elle pas enrichir la nôtre ? Sans nous dire ce qu'il faut penser des êtres et des choses, le créateur privilégie tel ou tel aspect de sa perception, nous donnant ainsi accès à ce qui nous était inouï. Ces matériaux de base que sont les liens émotifs qu'entretient l'artiste avec « la ressource » peuvent ou non déboucher sur la réflexion, mais ce qui importe vraiment aux artistes du Repère c'est l'exploration des liens émotifs, parce que c'est dans cette exploration seule que nous croyons pouvoir trouver les attaches poétiques qui nous lient au « Vivant ».

En explorant les aspects ludiques et poétiques de la démarche entreprise par Robert Lepage et d'autres créateurs de notre compagnie, Irène Roy va droit au cœur de nos travaux. L'intérêt qu'elle porte aux Cycles Repère jamais ne

PRÉFACE

se dément et la pertinence avec laquelle sa patiente analyse nous découvre des aspects méconnus de la démarche que nous poursuivons est pour nous une incitation supplémentaire à poursuivre nos recherches.

Le livre que vous avez entre les mains vous aidera, je n'en doute point, à mieux comprendre les effets – dans la représentation – du lent processus harmonisant des « cycles », des « correspondances » qu'il fait jaillir entre l'univers théâtral et celui de nos imaginaires quotidiens. Dans une fin de siècle qui cherche la signification de l'art et où l'on semble se perdre dans des dédales conceptuels, le Repère a choisi le parti des émotions. La recherche d'Irène Roy ne peut que contribuer, selon moi, à mieux faire connaître le bien-fondé de ce parti pris. Ce qui ne saurait être qu'une bonne nouvelle !

Jacques Lessard,
Directeur artistique
Théâtre Repère



INTRODUCTION

Depuis longtemps déjà, il a été montré que la nécessité de l'art s'apparente à la nécessité du savoir, et que l'art lui-même est une des formes de connaissance de la vie, une des formes de la lutte de l'humanité pour une vérité qui lui est nécessaire.

Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, p. 26

La question de la théâtralité a été posée au cœur des débats et des révolutions scéniques du XX^e siècle. L'avènement du metteur en scène amorçait un questionnement de la pratique théâtrale qui, du même coup, redonnait au théâtre une spécificité qu'il était urgent de redéfinir face à la naissance du cinéma. De simple organisation matérielle du spectacle qu'elle était auparavant, la mise en scène s'élevait en tant qu'art de création autonome, délaissant progressivement sa fonction ancillaire au service du texte et d'un auteur. Désormais, elle avait droit à l'élaboration de son propre langage, mise en mouvements significative dans l'espace et le temps.

Au Québec, comme partout ailleurs, nous assistons à l'affirmation du rôle du metteur en scène en même temps qu'à l'approfondissement du langage scénique dans sa multiplicité. La recherche de nouvelles formes d'expression théâtrales, expérimentées au cours des deux dernières décennies, prouve la vitalité de ce questionnement dans notre dramaturgie qui, non seulement transpose et communique une réalité québécoise d'aujourd'hui, mais participe au renouveau théâtral contemporain dans son ensemble. En ce sens, la réussite internationale du Théâtre Repère, et plus

particulièrement le succès des productions mises en scène par Robert Lepage, nous vient tout de suite à l'esprit.

L'œuvre théâtrale de Robert Lepage est au centre d'une nouvelle problématique qui, suivant la théorie de Hans Robert Jauss (1978), crée un écart esthétique d'importance dans l'évolution de la théâtralité contemporaine. Jauss entend par cet écart, la distance qui existe lors de la réception d'une œuvre entre ce qui est nouveau et ce qui est attendu. Dans les mises en scène de Robert Lepage, cet écart se loge dans une stratégie discursive qui privilégie l'objet comme signe discursif premier, au détriment des signes linguistiques, dans la hiérarchie des éléments constitutifs de la représentation.

Interrogé jusque dans ses fondements, à même sa conception originelle, le genre théâtral est bouleversé dans ses mécanismes de reproduction du monde. La convention théâtrale, telle qu'elle est utilisée par la sensibilité d'un Robert Lepage, est régénérée à la source par de nouvelles règles d'assemblage des unités, qui particularisent un message artistique d'une portée sémantique nouvelle. En tant que système de communication, ces mises en scène suscitent un type d'images multidimensionnelles dont les structures sont porteuses de nouveaux effets sur la réception de l'œuvre. Langages visuels et sonores se complètent et se côtoient dans la nécessité de redonner un monde conçu à travers et pour notre imaginaire moderne.

Les spectacles du théâtre Repère sont l'aboutissement de l'utilisation d'un processus de création appelé Cycles Repère. Cette approche pragmatique et ludique intègre la sensibilité des créateurs face aux objets, et illustre à sa façon la sémiosis peircienne. Avec Robert Lepage, le dialogue initial du créateur avec l'objet est transmuté dans un langage d'objets, après une évaluation soumise aux règles d'un jeu créateur. L'utilisation qu'il fait des Cycles ouvre la voie à des mises en images poétiques. Appuyées sur un langage scénique élaboré à partir de formes concrètes, elles sont l'expression d'un mode intuitif de sélections et de combinaisons. La fonction poétique s'épanouit dans l'expérimentation de rituels de transposition et de trans-

INTRODUCTION

formation des unités fondamentales du discours théâtral. D'un spectacle à l'autre s'affirme un style qui atteint son plus haut degré d'expressivité dans l'effet de contrepoint¹, principe unificateur des systèmes de signes de la représentation.

Dans le présent essai, j'étudie la formation de ce nouveau langage à partir de l'utilisation des Cycles. Auparavant, je définirai la notion de comportement ludique pour la mettre en relation avec le théâtre de recherche. Dans ce premier chapitre, j'étudierai plus en profondeur la signification du jeu humain dans la culture, et plus spécifiquement ce qui caractérise l'aspect ludique en art. J'emprunterai à l'historien et essayiste Johan Huizinga ([1938] 1950) et au sociologue Roger Caillois (1958) des notions fondamentales qui établissent le jeu comme facteur de vie culturelle. Pour le premier, le jeu répond à des fins biologiques, et parce qu'il a le pouvoir de signifier, il aurait servi d'éclosion aux cultures. Pour le second, il faut aussi considérer les apports du jeu à l'épanouissement de l'individu, et comme jeu et culture s'expriment l'un par l'autre, il nous propose une classification du jeu à partir des besoins et des attitudes psychiques qui les sous-tendent.

Pour Huizinga et Caillois, le théâtre émane de cet instinct ludique et, comme tout jeu, il a besoin d'être structuré et soumis à des règles. Caillois identifie la conjonction de la *mimicry* (besoin d'être autre que soi) et du *ludus* (tendance à organiser et structurer) comme essentielle à la représentation théâtrale. C'est grâce à cette complicité féconde que s'élabore le jeu théâtral, le *ludus* pouvant aller jusqu'à la négation des règles et des conventions en place, caractéristique propre au théâtre de recherche.

Afin de mieux comprendre le fonctionnement ludique de la pensée humaine créatrice qui exprime le réel, entre autres, dans le jeu théâtral, je me tournerai enfin du côté de l'anthropologie, et j'observerai le comportement de celui que Claude Lévi-Strauss (1962) appelle « bricoleur ». Nous reconnaitrons dans ce modèle un artiste qui sélectionne,

1. Ce procédé de composition artistique est décrit et défini aux troisième et quatrième chapitres.

LE THÉÂTRE REPÈRE

organise et agence le matériau artistique, suivant une logique qui s'apparente à celle proposée dans le cheminement des Cycles Repère.

Au second chapitre, je définirai ce processus des Cycles Repère mis au point par Jacques Lessard, fondateur et directeur artistique du théâtre Repère². Les Cycles s'appuient sur le principe selon lequel le créateur construit à partir d'éléments concrets et non pas d'idées. Le cheminement du processus intègre quatre étapes, dont les trois premières sont rattachées au contexte de la préreprésentation. Elles se présentent dans l'ordre suivant : il y a d'abord le choix d'une *RE*ssource³, forme concrète et sensible, qui a le pouvoir d'éveiller dès le départ la sensibilité du créateur tout en instaurant avec lui un dialogue fécond ; suit la *Partition*, temps de l'improvisation, qui permet d'explorer et d'organiser la ressource ; l'*Évaluation* est le moment charnière des choix qui, suivant les objectifs du créateur, établiront la structure du spectacle ; la *Représentation*, étape finale du processus, est la pièce présentée au public qui, éventuellement, pourra servir de nouvelle REssource au créateur. J'analyserai le schéma du fonctionnement des Cycles Repère en m'appuyant sur la sémiotique de Charles S. Peirce (1978), et plus particulièrement des notions qui ont trait au signe-action, relation triadique entre un *representamen*, son objet et son interprétant.

-
2. Un article portant sur l'historique de cette compagnie de théâtre fondée à Québec (plus précisément à Lévis) en 1980 a été publié dans *L'Annuaire théâtral* (1990). Cet important numéro thématique préparé sous la direction d'Hélène Beauchamp et de Jean-Marc Larrue, traite de la formation du théâtre Repère, de sa méthode de travail, de son esthétique et de sa dramaturgie. Sa publication étant postérieure à la rédaction du présent ouvrage, je n'ai donc pu en tenir compte.
 3. L'emploi de deux majuscules au début du mot sert de distinction entre le « RE » de REssource et le « Re » de Représentation au sein du processus (voir le diagramme à la page 34). Lorsque dans le texte nous trouvons le mot REssource ainsi orthographié, il désigne l'étape du processus, alors que le substantif ressource signifie l'objet choisi par les créateurs.

INTRODUCTION

La formation du langage scénique sera d'abord observée et décrite sous l'angle de l'utilisation de chaque élément constitutif de la représentation (espace – objet – éclairage – son et musique – acteur – texte). Il s'agira dans le troisième chapitre de faire une description de l'utilisation de ces différents langages, en retenant pour chacun les procédés, récurrents d'une mise en scène à l'autre, qui font appel à une logique associative différente des habitudes théâtrales acquises antérieurement, favorisant ainsi l'originalité et la richesse de la mise en scène.

Les quatre spectacles suivants serviront de cadre de référence : *Circulations* (prix de la meilleure production canadienne de la Quinzaine internationale du théâtre de Québec en 1984), *À propos de la demoiselle qui pleurait* (1985), *Vinci* (1986), *La trilogie des dragons* (1987). Chacun des spectacles qui composent ce corpus a été vu au moins à deux reprises, sauf le deuxième auquel j'ai participé en tant que comédienne et, de ce fait, dont j'ai suivi plusieurs des étapes du processus de création. *La trilogie des dragons* a été vue dans ses deux premières versions, soit celle d'une durée d'une heure trente et celle d'une durée de trois heures.

Les images et les procédés présentés dans ce chapitre ont été retenus suivant la grille d'observation proposée par Anne Ubersfeld (1981). L'analyse de *La trilogie des dragons*, proposée dans les *Cahiers de théâtre Jeu* (Pavlovic, 1987a), a été d'un grand secours étant donné l'impossibilité de voir la dernière version de cette pièce, d'une durée de six heures. Enfin, j'ai complété mes recherches par la lecture d'articles de journaux et de revues (critiques, entrevues avec les créateurs, analyses), ainsi que par une entrevue avec Jacques Lessard.

J'apprécierai l'originalité du message artistique dans son ensemble en étudiant la stratégie discursive utilisée dans l'organisation syntaxique de ces représentations. La théorie de Iouri Lotman (1973) servira de cadre à cette partie de l'analyse. Le quatrième chapitre traitera particulièrement de la dénomination poétique, conséquence du traitement ludique de la préparation des spectacles précités, ainsi que des

LE THÉÂTRE REPÈRE

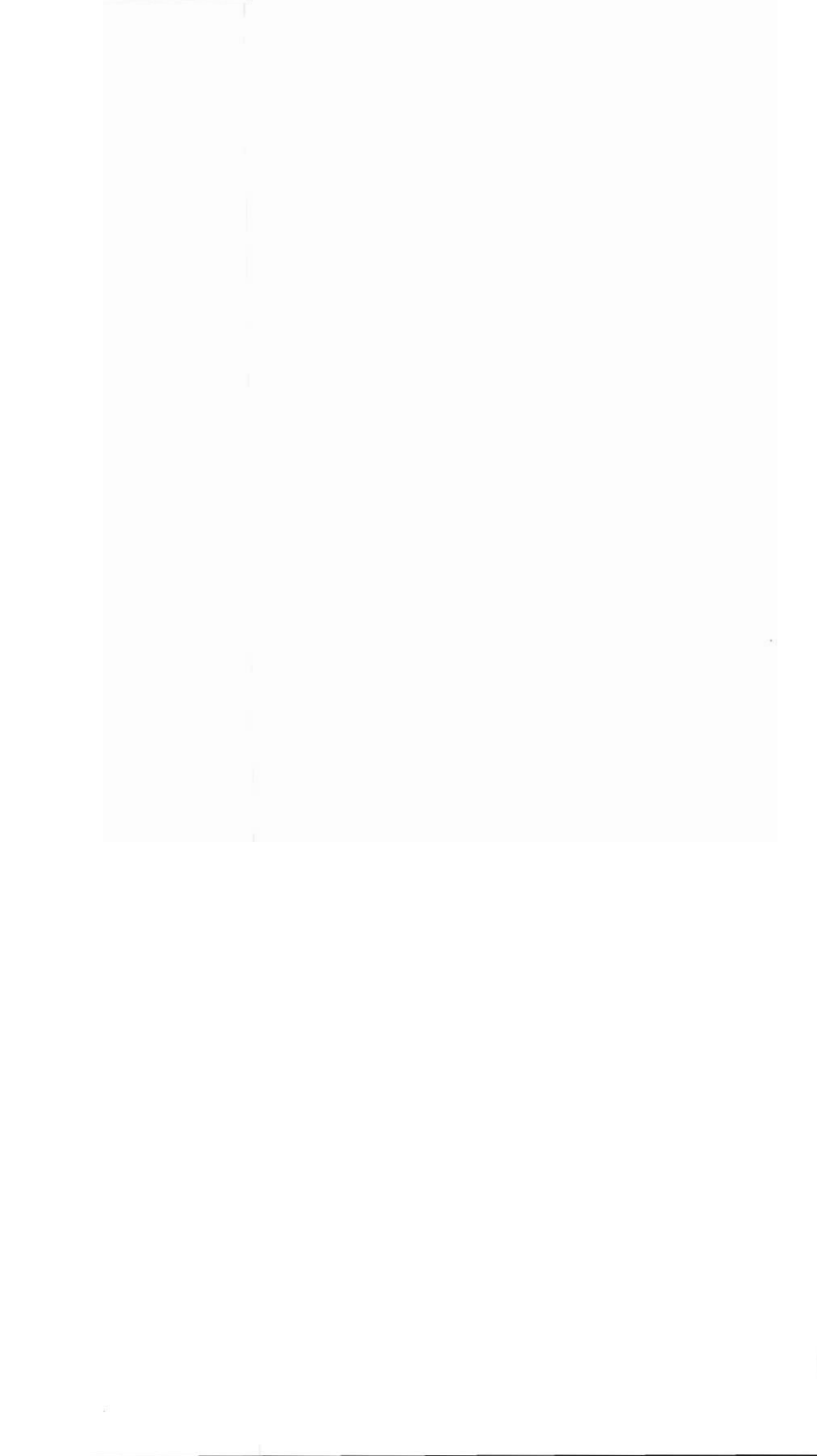
procédés artistiques choisis pour dégager leur signification. Les mises en scène de Robert Lepage, signes autonomes, visions personnalisées d'un monde, sont le résultat de choix poétiques. J'approfondirai ces choix par le biais de l'analyse d'une image, celle d'un train de cartes postales, tirée du spectacle *Circulations*. Cette image sera examinée suivant les notions théoriques mises de l'avant par Roman Jakobson (1963), qui analyse la mise en forme du discours poétique selon les modes de sélection et de combinaison qui font référence aux deux axes saussuriens.

De bien comprendre le fonctionnement du processus des Cycles Repère, et sa mise en application en comparaison avec une pratique théâtrale plus traditionnelle, permettra de saisir, au cinquième chapitre, en quoi un langage scénique soutenu par ce que Lotman appelle le « procédé-moins » (1973 : 90), ainsi que par une dénomination poétique visuelle, favorise une communication d'un nouveau type avec le public. L'impact de ce langage scénique sur le spectateur sera analysé à partir de critiques, d'après la théorie de Jauss (1978) : les effets produits par l'écart esthétique seront mesurés à l'échelle de l'horizon d'attente des publics de Québec et de Montréal. En retraçant, dans ce dernier chapitre, les effets produits sur la critique par l'écriture poétique de ces spectacles, je démontrerai enfin que ces mises en scène sont porteuses d'information connotative qui, toujours selon la théorie de Lotman (1973), désautomatise le spectateur et accroît l'originalité sémantique du message.

En conclusion, j'apporterai des éléments de réponse à des questions aussi vastes que : à quel besoin fondamental répond le théâtre de recherche actuel, s'il se décrit et se montre surtout comme ludique ? Est-il l'expression d'une société technologique avide de se réapproprier une sorte de sensibilité perdue, ou plutôt en train d'intégrer une nouvelle façon de percevoir et de sentir le monde, par le biais d'un art qui retrouve le plaisir du jeu comme essentiel à son épanouissement ? Les travaux récents de deux chercheurs, Derrick de Kerckhove (1983) et Louis Francœur (1989a et 1989b), retiennent mon attention quant à ce propos. À tout le

INTRODUCTION

moins, je crois que cette étude ouvrira des perspectives intéressantes pour mieux saisir la signification de ce théâtre en identifiant les changements artistiques qui s'opèrent au sein d'une société de plus en plus ouverte aux technologies.



CHAPITRE I

Le fondement ludique théâtral

Les sciences humaines nous apprennent que depuis toujours l'homme joue à être humain. Vivre est un jeu, une partie dont nous ne connaissons que l'issue fatale. Essentiellement, nous mangeons, nous nous reproduisons, nous suivons notre instinct de conservation. Mais l'être humain a aussi besoin de transposer dans un univers fictif une réalité qu'il désire quitter pour mieux l'accepter, transgresser pour mieux la dépasser. Jouer répond à des fins biologiques participantes de l'évolution humaine, tout en servant de terreau propice à l'éclosion des cultures.

Le théâtre vient de cet instinct ludique. Être et agir autrement, devenir quelqu'un d'autre dans un univers différent du quotidien : illusion... « qui abuse l'esprit par son caractère séduisant » (*Le petit Robert D*). Comme tout ce qui est jeu, la représentation théâtrale est soumise à des règles et conventions qui n'ont cessé d'évoluer avec le temps. Paradoxalement, les grands praticiens et théoriciens du théâtre contemporain, pensons à Vsevolod Meyerhold, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, ont voulu renouer avec un théâtre perçu comme jeu, retrouver une théâtralité mise de côté au profit d'un univers textuel.

Cette urgence a coïncidé avec la naissance de la mise en scène, telle que nous la concevons aujourd'hui : une sorte de grand jeu, dont le théâtre de recherche actuel nous fournit des exemples remarquables. Les descriptions que font de la préparation de leurs spectacles certains metteurs en scène

contemporains ont toutes les caractéristiques d'un jeu fécond, qui s'impose des règles créatrices, tel que l'ont défini des penseurs comme Johan Huizinga et Roger Caillois. Ce jeu part d'observations précises et s'organise selon les mouvements de la pensée sauvage, magistralement décrite par Claude Lévi-Strauss. La représentation théâtrale issue de ce processus de création est à son tour présentée comme jeu à un spectateur qui voit satisfaire son instinct ludique.

À quel besoin fondamental répond le théâtre de recherche actuel s'il se décrit et se montre surtout comme ludique ? Avant de pouvoir répondre à cette question, il faut étudier plus en profondeur la signification du jeu humain dans la culture, les besoins et les attitudes psychiques qui soutiennent la préparation et l'élaboration du jeu théâtral, ainsi que l'organisation de la pensée humaine créatrice. L'accumulation de ces données aidera à mieux cerner ce qui caractérise l'aspect ludique dans le champ artistique, et plus spécifiquement au théâtre. Je mettrai ces conclusions en rapport avec l'expérience du théâtre Repère, dont j'analyserai par la suite le processus de création et la formation du langage scénique. Ainsi, la signification et la fonction de ce théâtre de recherche apparaîtra plus clairement.

Jeu humain et culture

« Déjà sous ses formes les plus simples, et dans la vie animale, le jeu est plus qu'un phénomène purement physiologique et qu'une réaction psychique physiologiquement déterminée » (Huizinga, [1938] 1951 : 16). Quelles que soient les hypothèses avancées pour l'expliquer (dépense d'énergie, soif de domination, besoin d'élévation, de compétition, de compensation, etc.), une seule importe et les rassemble toutes : le jeu signifie, c'est-à-dire que tout en répondant à certaines fins biologiques, « il se produit en fonction d'autre chose » (Huizinga, [1938] 1951 : 17). C'est en soulignant ce point important que Huizinga aborde la notion de jeu comme facteur de vie culturelle.

Mais quelle est la nature du jeu ? En quoi réside sa particularité, son essence ? Question fondamentale à laquelle

Huizinga croit pouvoir répondre par : « l'intensité du jeu ne se trouve expliquée par aucune analyse biologique. Et c'est justement dans cette intensité, dans ce pouvoir de surexciter que réside son essence, ce qui lui est proprement originel » ([1938] 1951 : 18). Ce plaisir, *fun* en anglais, procuré par le jeu, il le désigne également comme essentiellement immatériel. Parce qu'il s'étend aussi au monde animal, le jeu ne peut être fondé sur des liens logiques. Mais l'homme est conscient de jouer, capable de reconnaître le caractère superflu et irrationnel du jeu, de délimiter la frontière entre le réel et la fiction, ce qui souligne la dimension humaine du comportement ludique.

Huizinga définit le jeu par les qualités formelles suivantes :

une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur ; une action dénuée de tout intérêt matériel et de toute utilité ; qui s'accomplit en un temps et dans un espace expressément circonscrits, se déroule avec ordre selon des règles données, et suscite dans la vie des relations de groupe s'entourant volontiers de mystère ou accentuant par le déguisement leur étrangeté vis-à-vis du monde habituel ([1938] 1951 : 35).

Cette définition se limite aux jeux de caractère social jugés comme formes supérieures, c'est-à-dire pouvant servir de base et de facteur culturel. Quant à leur fonction, Huizinga ramène ces jeux à deux aspects essentiels :

- 1- lutter pour quelque chose,
- 2- représenter quelque chose.

Le second aspect est davantage intéressant, puisque représenter peut signifier ici « faire voir » une transposition de la réalité qui est le fait du théâtre, un donné à voir qui fait appel à l'imagination et réalise symboliquement une apparence. Reprenons la définition du jeu proposée plus haut en l'adaptant au jeu théâtral, afin de mieux comprendre le comportement ludique mis en œuvre dans la préparation et l'accomplissement de l'acte spectaculaire.

LE THÉÂTRE REPÈRE

Pour l'acteur comme pour le metteur en scène, jouer un personnage, créer un texte scénique est une action libre, éloignée du déterminisme, et qui réside dans le plaisir superflu de se faire croire et de faire croire à quelque chose d'autre. C'est une action temporaire, chargée de sens, accomplie en fonction de la satisfaction qu'elle procure à celui qui s'y livre. Sa gratuité peut être mise en cause par l'activité professionnelle, à cause des intérêts matériels qui s'y rattachent. Cependant, Caillois nuance ce propos en insistant sur le fait que le théâtre est un jeu « pur », une activité libre, volontaire, improductive, qu'on peut cesser quand on veut, et que l'acteur professionnel, en gagnant de l'argent, joue le jeu supplémentaire de la vie... Quoi qu'il en soit, le jeu théâtral procure à celui qui s'y livre autant qu'à celui qui le reçoit, cette intensité de vivre propre au jeu en général. Peut-on déduire alors que l'art est important parce que la vie en elle-même ne procure pas suffisamment cette intensité propre au jeu ? Prenons en exemple ce qu'Henri Bergson nous dit sur l'objet de l'art :

Si la réalité venait frapper directement nos sens et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature (1978 : 115).

Reconnaître la gratuité du jeu dans tous ses domaines, c'est reconnaître son inutilité par rapport aux mécanismes strictement biologiques (nutrition – reproduction – conservation). Par contre, nous pouvons l'admettre comme indispensable à l'individu en tant que fonction biologique complémentaire puisque, ayant le pouvoir de signifier, il permet l'éclosion de valeurs expressives et spirituelles au sein de la culture d'une société.

Comme tout jeu, le théâtre circonscrit ses limites dans le temps et l'espace. Il se déroule et s'exprime dans l'espace matériel de sa préparation ainsi que dans celui de la scène, lieux privilégiés de l'imaginaire, terrains de jeux régis par des règles et des conventions. Nous voici à une partie

charnière de la définition du ludique au théâtre : il répond à une exigence d'ordre absolu. Autrement dit, le jeu théâtral, en contrepartie avec l'ordre du monde où il se déroule, donne l'illusion de réorganiser ce monde, le temps d'un jeu, d'une représentation. C'est ce même besoin d'ordre, d'harmonie et de perfection qui inspire le domaine de l'esthétique.

Le jeu théâtral a donc besoin d'être structuré, d'avoir des assises solides. Il dépend d'un système de règles qui trace la limite entre le permis et le défendu à l'intérieur de la sphère ludique. De prime abord, les règles d'un jeu sont inviolables, mais en ce qui a trait au théâtre, une seule règle semble indiscutable : accepter l'illusion. Le mot *inlusio* (entrée dans le jeu) prend ici tout son sens. Au théâtre traditionnel, acteurs et spectateurs acceptent de jouer le jeu, de croire jusqu'au bout au mensonge. Prendre la fiction pour la réalité, chez l'un ou l'autre, menacerait l'existence même du jeu. Pour ce qui est des autres règles qui régissent l'art théâtral, en particulier celles de la mise en scène, il s'agit plutôt de conventions qui servent à créer l'illusion, et c'est en ne les respectant pas que peuvent surgir de nouvelles formes d'art. Nous y reviendrons au quatrième chapitre.

Théâtre et comportement ludique

Vingt ans après Huizinga, Caillois reprend la thèse de *Homo ludens* et apporte un nouvel éclairage sur la notion de comportement ludique. Là où le premier se proposait de démontrer la fonction sociale du jeu, le second pose les fondements d'une sociologie à partir des jeux. Caillois accepte, d'entrée de jeu, la définition du jeu présentée par Huizinga, mais il croit que ce sont les dispositions psychiques et les besoins traduits par les jeux, plutôt que le jeu lui-même, qui peuvent constituer des facteurs de civilisation :

Les jeux de compétition aboutissent aux sports, les jeux d'imitation et d'illusion préfigurent les actes du spectacle. Les jeux de hasard et de combinaison ont été à l'origine de maints développements des mathé-

matiques, du calcul des probabilités à la topologie
(Caillois, 1958 : 18),

sans oublier leurs apports à l'épanouissement, tant physique qu'intellectuel, de l'individu.

Caillois rejoint ici de nombreux philosophes et psychologues qui s'accordent à reconnaître au jeu des propriétés psychoéducatrices. En remplaçant une situation non conventionnelle (réelle) par une situation conventionnelle (ludique), le jeu permet l'acquisition de situations vitales et l'apprentissage de types de comportement. Pensons aux jeux d'enfants qui permettent, par anticipation, certains passages à l'âge adulte. C'est dans un même ordre d'idées que Iouri Lotman écrit : « Le jeu est un modèle de la réalité d'un type particulier. Il reproduit tel ou tel aspect de la réalité en le traduisant dans le langage de ses règles » (1973 : 106). Lotman attribue donc au jeu un caractère simultané où comportements pratique et conventionnel sont liés ensemble. Il voit dans cette situation « bi-planaire » la nature profonde du jeu et ajoute encore : « En anticipant quelque peu, remarquons que dans une mesure encore plus grande, cette mission, tout à fait essentielle pour l'homme, est remplie par l'art » (1973 : 107).

Il est intéressant pour notre propos de compléter cette réflexion par la pensée de Lotman sur la distinction art et jeu. Même si nous pouvons apparenter les modèles esthétiques et ludiques, il croit que nous devons souligner également leur différence profonde, car « l'art n'est pas le jeu » (1973 : 115). Il explique que le jeu représente l'acquisition d'un savoir-faire, l'entraînement dans une situation conventionnelle, alors que l'art est l'acquisition d'un monde dans une situation conventionnelle :

Le jeu est « comme une activité », et l'art est « comme la vie ». Il en ressort que l'observation des règles dans le jeu est un but. Le but de l'art est la vérité, exprimée dans un langage de règles conventionnelles (1973 : 115).

Pour Caillois, le jeu repose également sur le plaisir de vaincre un obstacle arbitraire (ne dissimulerait-il pas celui de

la mort... ?), et comme son issue ne peut être prévue, il permet au joueur d'inventer et d'avoir de l'initiative, conséquences facilement repérables en art. Caillois insiste de plus sur le côté improductif du jeu en soulignant qu'il est dans son essence d'annuler ses résultats, de repartir à zéro « au lieu que le travail et la science capitalisent les leurs et, peu ou prou, transforment le monde » (1958 : 22). Cette affirmation peut sembler paradoxale en ce qui a trait à l'art perçu comme jeu et mode de connaissance. N'est-il pas un jeu de transformation de la pensée qui fait avancer l'humanité dans sa quête de savoir ? Pour sa part, Charles S. Peirce (1978) parle de « sémiosis ininterrompue », ou système d'interprétation sans fin de l'univers, qui met en interrelation les connaissances humaines depuis les débuts de l'humanité. L'artiste travaille dans le même cadre que la nature, c'est-à-dire qu'il est mû par cette pulsion de faire du neuf, mais toujours à partir de ce qui existe déjà, comme nous le verrons dans le prochain chapitre. En ce sens, même si cette vision semble idéaliste, nous pouvons parler de transformation par l'art, en l'occurrence par le théâtre. Lotman ajouterait :

C'est pourquoi le jeu ne peut être un moyen de conservation de l'information et un moyen d'élaboration de nouvelles connaissances (il n'est que la voie vers l'acquisition d'habitudes déjà présentes). C'est cependant cela qui constitue l'essence de l'art (1973 : 115).

Revenons à la signification du comportement ludique au théâtre. À ce sujet, Caillois apporte de précieuses informations, en proposant une description et une classification des jeux selon l'attitude psychologique et les besoins qu'ils traduisent. Conséquemment, il dégage quatre catégories fondamentales selon le rôle joué par : l'*agôn* (la compétition), l'*alea* (le hasard), la *mimicry* (le simulacre), l'*ilinx* (le vertige).

L'*agôn* regroupe les jeux de compétition, les combats à chances et armes égales, etc. L'*alea* rassemble les jeux fondés sur le hasard, conçus comme une bataille avec le destin, où l'arbitraire est l'unique ressort du jeu. L'*ilinx*

LE THÉÂTRE REPÈRE

poursuit le goût du vertige, de la vitesse. Il est important de noter que ces trois catégories peuvent donner matière à spectacle, mais que c'est la *mimicry*, lieu inépuisable de l'illusion, de la simulation et de l'imagination, qui fournit les assises fondamentales du théâtre et des arts du spectacle en général :

*Je choisis de désigner ces manifestations par le terme de **mimicry** qui nomme en anglais le mimétisme, notamment des insectes, afin de souligner la nature fondamentale et élémentaire, quasi organique, de l'impulsion qui les suscite* (Caillois, 1958 : 61).

Depuis toujours, l'homme obéit à cette tendance à se déguiser, à se travestir, à imiter et à jouer un personnage, comme s'il y avait un plaisir à être autre que soi. Le spectateur qui s'identifie au champion, à sa vedette préférée, au héros du film, même par la pensée, n'y échappe pas. Caillois nous confirme donc que la *mimicry* a toutes les caractéristiques du jeu, sauf « [...] la soumission continue à des règles impératives et précises » (1958 : 67), remplacée par la dissimulation de la réalité. La règle du jeu est unique : « [...] elle consiste pour l'acteur à fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion » (1958 : 67).

Revenons à la classification des jeux, afin de mieux saisir le comportement de la *mimicry* dans les arts du spectacle. Caillois situe chaque catégorie de jeu entre deux pôles antagonistes (ou états), classant les formes de jeux qui s'y rattachent selon qu'ils s'épuisent plus ou moins entre ces deux états qu'il nomme *paidia* et *ludus*. Le premier signifie le divertissement, la turbulence, l'improvisation, la fantaisie. Le second oblige à plus de concentration, d'efforts, de patience, d'ingéniosité. La *paidia* est donc nourrie de l'instinct primaire, puissant et spontané du jeu. Au contraire, le *ludus* a une attirance pour la difficulté gratuite, et tend à organiser, structurer le désordre qui agite la *paidia*.

La *mimicry* peut difficilement s'allier avec la *paidia*. C'est le temps des jeux enfantins, du déguisement, de la

LE FONDEMENT LUDIQUE THÉÂTRAL

mascarade. Par contre, *ludus* et *mimicry* se conjuguent plus volontiers :

C'est la représentation théâtrale qui, fournissant la conjonction essentielle, discipline la mimicry jusqu'à en faire un art riche de mille conventions diverses, de techniques raffinées, de ressources subtiles et complexes. Par cette heureuse complicité, le jeu montre en plein sa fécondité naturelle (Caillois, 1958 : 82).

Huizinga attribuait à cette fécondité la naissance de la culture sous forme de jeu. Celle-ci se serait développée dans l'ambiance du jeu, donc aurait été précédée par lui. Il va même plus loin, en affirmant que sans le maintien de cette attitude ludique, il n'y a plus de culture possible. L'instinct ludique serait donc à l'origine des conventions qui ont permis le développement des cultures. Si nous envisageons le « grand jeu de la vie » comme une représentation, n'est-il pas question ici du *ludus*, capable de discipliner, d'organiser les sociétés ? Caillois (1958 : 136) croit également que l'instinct de jeu est essentiel à l'éclosion de la culture, et que le jeu est inséparable de la culture où il est effectif. Mais la question de savoir lequel a précédé l'autre lui semble vaine puisque, selon lui, l'essentiel est de constater que :

ce qui s'exprime dans les jeux n'est pas différent de ce qu'exprime une culture, et que les mœurs, les jeux, les institutions ont des rapports étroits de compensation et de connivence avec celle-ci (1958 : 136).

La pensée humaine créatrice

Afin de mieux comprendre les règles et les mécanismes qui établissent la convention théâtrale et font de ce jeu un art, mode de connaissance de l'univers, il faut aller à la recherche des premières manifestations de cette pensée qui exprime le réel dans le jeu. L'ethnologie permet de mieux concevoir comment s'organise la pensée humaine créatrice et peut-être de retrouver les traces de ce que Caillois appelle *ludus* en art.

Dans *La pensée sauvage*, Lévi-Strauss part du principe que toute pensée humaine se définit d'abord par un appétit de connaissance objective, c'est-à-dire « une attention plus soutenue envers les propriétés du réel » (1962 : 13), impliquant des démarches intellectuelles et des méthodes d'observation comparables à celles de la science moderne. Le premier objet de la science primitive ne serait pas d'ordre pratique, mais répondrait à des exigences intellectuelles visant à grouper les êtres et les choses afin d'introduire un début d'ordre dans l'univers :

Or, cette exigence d'ordre (commune à l'art et à la science) est à la base de la pensée que nous appelons primitive, mais seulement pour autant qu'elle est à la base de toute pensée : car c'est sous l'angle des propriétés communes que nous accédons plus facilement aux formes de pensée qui nous semblent très étrangères (Lévi-Strauss, 1962 : 22).

Toujours selon lui, la pensée magique des primitifs forme un système bien articulé, une sorte d'expression métaphorique de la science, une appréhension inconsciente de la vérité d'un déterminisme qui serait soupçonné et joué, avant d'être connu et respecté. On peut reconnaître au passage ce que Huizinga nommait « saisissement du réel¹ », générateur d'une conception du monde et des faits cosmiques jouée à l'origine dans les jeux sacrés, et qui évolua dans le temps vers l'expression poétique d'une image de la vie. Rituels et mythes sont des résidus de ces modes d'observation.

La pensée « sauvage » nous fournit un modèle d'agencement de la pensée primitive (mode distinct de la pensée scientifique ajusté à la perception et à l'imagination), à travers la définition de celui que Lévi-Strauss appelle « bricoleur ». La règle du jeu de cet organisateur, dans lequel nous reconnaissons un artiste, est de toujours s'arranger avec les moyens du bord, parce que :

sa composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun

1. Huizinga (1951 : 40) se reporte ici à un ouvrage de Léo Frobenius, dont il donne la référence à la page 38.

projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures [...] chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type (1962 : 31).

Le bricoleur opère au moyen de signes qui lui servent d'intermédiaire entre l'image et le concept. Êtres concrets, ces signes ressemblent au concept par leur pouvoir référentiel. L'image ne peut pas être idée, mais elle peut cohabiter avec l'idée à l'intérieur du signe (1962 : 34).

L'ingénieur comme le bricoleur sont à l'affût de messages, mais pour le second il s'agit de messages prétransmis. Le bricoleur procède d'abord à une démarche pratique et rétrospective, se tourne vers un ensemble déjà constitué afin d'en faire l'inventaire. Puis, il engage avec cet inventaire une sorte de dialogue afin de trouver des réponses aux problèmes que pose la réorganisation des éléments choisis pour ce qu'ils pourraient signifier. C'est donc la signification qui opère la réorganisation de l'ensemble. Dans cette perpétuelle reconstruction, « ce sont toujours d'anciennes fins qui sont appelées à jouer le rôle de moyens : les signifiés se changent en signifiants, et inversement » (1962 : 35). Le projet réalisé est toujours décalé par rapport au projet initial, un effet que les surréalistes ont nommé « le hasard objectif ».

Pour Lévi-Strauss, l'artiste tient à la fois du savant et du bricoleur, parce qu'il confectionne un objet matériel qui devient un objet de connaissance. La science se propose de produire, l'art de reproduire, la première démarche étant de l'ordre de la métonymie, la seconde, de la métaphore. Pour moi, la démarche de ce bricoleur correspond en tous points au créateur qui utilise les Cycles Repère. Aussi, j'examinerai l'expérience du théâtre Repère sous cet angle, c'est-à-dire un art protecteur de la pensée sauvage, dont les composantes actives, principalement au niveau du processus de création, préservent la richesse de la pensée créatrice humaine, pensée

LE THÉÂTRE REPÈRE

nourrie par « l'attention scrupuleuse au concret » et « l'ambition symbolique » (Lévi-Strauss, 1962 : 263) qui la conduisent à son aboutissement.

Je reconnais également dans le processus des Cycles, la conjonction du *ludus* et de la *mimicry*, complicité nécessaire à la fécondité du jeu théâtral effectuée selon le modèle d'agir du bricoleur. J'aborderai les Cycles en tant que modèle ludique qui organise le comportement artistique et j'analyserai les mises en scène de Robert Lepage qui en découlent en tant que modèles artistiques, riches d'originalité et d'imprévisibilité, qui unifient le jeu, la connaissance et l'information artistique.

CHAPITRE II

Les Cycles Repère

Membre du théâtre Repère, Robert Lepage utilise le processus de création appelé Cycles Repère. La compagnie tient son nom de l'application de cette méthode de travail mise au point par Jacques Lessard, fondateur et directeur artistique de la compagnie, au retour d'une année de stage au San Francisco Dancer's Workshop en Californie¹. Les Cycles sont en fait une adaptation pour le théâtre d'une réflexion sur l'acte de création en architecture proposée par l'architecte américain Lawrence Halprin, dans un ouvrage intitulé *The R.S.V.P. Cycles* (1969). Le contexte de la préreprésentation, tel qu'élaboré dans le déroulement des Cycles, nous fournira un premier point de vue essentiel à la compréhension de l'originalité du langage scénique chez Robert Lepage.

Processus implique évolution et développement, caractéristiques de la démarche proposée par les Cycles. Il ne s'agit pas d'une recette, mais d'un mode de travail exigeant, comme l'explique Jacques Lessard :

Les Cycles Repère sont un outil de travail extrêmement précieux qui donne au créateur des balises et des outils, sans pour autant brimer la liberté de l'imaginaire et de la sensibilité. Ils ne

1. Dans ce chapitre, lorsqu'il est question de Jacques Lessard, c'est en tant que créateur des Cycles Repère. Quant à Robert Lepage, membre du théâtre Repère, c'est en tant que metteur en scène qui utilise ce processus de création.

LE THÉÂTRE REPÈRE

s'expliquent pas, ils s'approprient : ils ne donnent pas de talent, ils facilitent son éclosion (Lessard, 1989).

Les Cycles s'appuient sur le principe de créer à partir du concret et non des idées. C'est ce qui les distingue de la création collective, telle que pratiquée au Québec au cours des années soixante-dix, où l'idée déterminait le fil conducteur du travail.

Prenant en considération la notion mise de l'avant par Halprin, selon laquelle un architecte se doit d'élaborer une structure en tenant compte des habitants du lieu et de tous les éléments de la nature mis en cause, ressources concrètes, Lessard se dira : « Si je pars de quelque chose de concret dans mon acte de création, je vais sans doute respecter ce qu'il y a autour et compter avec cet élément au lieu de partir d'une idée qui va tout niveler » (Soldevilla, 1989 : 32). L'idée se déploie à travers une structure, à partir de formes déjà existantes appelées ressources. La plupart du temps, ils s'agit d'un objet concret, visible et perceptible par les sens. Dans son livre, Halprin disait : « Quand vous choisissez un matériau comme ressource pour créer, il faut que vous ayez une relation avec lui. Il faut qu'il vous touche, parce que s'il ne vous touche pas, vous n'en ferez pas grand-chose » (cité dans Soldevilla, 1989 : 33). Il va donc résulter de l'utilisation des Cycles des spectacles « impressionnistes », puisque c'est la subjectivité du créateur qui fait surface pour agir sur celle du spectateur, et donner des spectacles qui, au dire de Lessard, « ont une âme avant toute chose » (1989).

Robert Lepage parle « d'exploration collective » pour désigner son utilisation des Cycles. En effet, ce sont tous les créateurs d'un spectacle qui sont appelés à les utiliser. Cependant, le metteur en scène joue un rôle primordial. C'est lui qui dirige l'équipe, voit à l'application du processus, suscite l'inspiration de chacun et procède à l'organisation du matériel choisi. À la façon d'un « moteur », il engendre un mouvement qu'il se doit de soutenir par sa présence stimulante. De la satisfaction qu'il retire de l'utilisation de ce processus, Robert Lepage dira : « J'aime mettre en scène de l'intérieur [...] Je suis fait pour être dans

le milieu d'un show, pas vraiment pour rester assis dans la salle à placer le spectacle » (Camerlain et Lavoie, 1987 : 203).

Enfin, cette approche pragmatique qui se veut un « questionnement perpétuel sur la ressource » (Soldevilla, 1989 : 36), illustre à sa façon la sémiosis peircienne. De plus, elle ouvre la voie à une dénomination poétique porteuse de ce que Iouri Lotman appelle le « procédé-moins » qui, à son tour, communique une information de type connotative. Je reviendrai ultérieurement sur ces composantes. Mettons d'abord en parallèle le schéma du fonctionnement des Cycles Repère avec celui du signe-action, tel que défini dans la sémiotique peircienne (voir schéma, page suivante).

Le processus des Cycles Repère

RE pour REssource, P pour Partition, E pour Évaluation sont les trois étapes associées au contexte de la préreprésentation, qui conduisent au Re de la Représentation. L'énergie créatrice se déploie dans un champ circulaire où les quatre étapes, dépendantes les unes des autres, interagissent dans les deux sens, c'est-à-dire inversement l'une sur l'autre, se recoupant et laissant la possibilité de revenir au besoin sur l'une d'elles. On peut procéder de différentes manières, par exemple de façon circulaire (RE – P – E – Re), mais aussi, au besoin, de façon croisée (RE – E – P – Re), devant passer par de nombreux cycles avant d'arriver au produit fini.

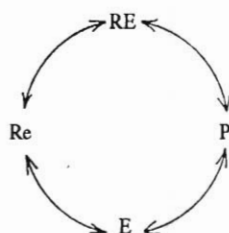
Comme à l'intérieur du signe-action, la REssource est figurée par le *Representamen*, la Partition par l'Objet, et l'Évaluation par l'Interprétant. Nous pouvons donc y reconnaître la sémiosis peircienne où :

Un representamen est le sujet d'une relation triadique avec un second appelé son objet, pour un troisième appelé son interprétant, cette relation triadique étant telle que le representamen détermine son interprétant à entretenir la même relation triadique avec le même objet pour quelque interprétant (Peirce, 1978 : 217).

LE THÉÂTRE REPÈRE

Schémas du fonctionnement des Cycles Repère et du signe-action

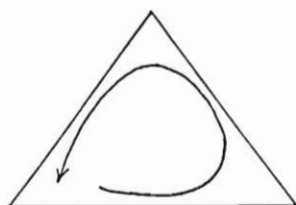
CYCLES REPÈRE



REssource
Partition
Evaluation
Représentation

SIGNE-ACTION

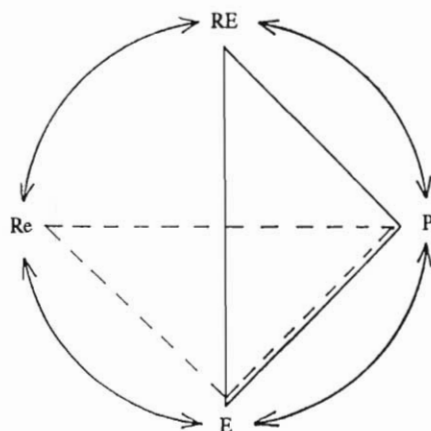
OBJET (Partition)



REPRESENTAMEN
(REssource)

INTERPRÉTANT
(Évaluation)

CYCLES REPÈRE



Fonctionnement de la Représentation

Fonctionnement de la pré-représentation

Le *representamen* éveille la mémoire des sens, de même que la sensibilité et l'expérience de celui qui l'observe, faisant naître les interprétants porteurs de la relation qui établira la signification.

La ressource

La ressource doit être concrète et sensible, c'est-à-dire qu'elle doit s'imposer aux créateurs. Visuelle, tactile, olfactive, sonore, peu importe, c'est le *representamen* qui essentiellement rejoint et met en marche la sensibilité du créateur vers la conception du spectacle. Celui-ci doit d'abord s'assurer qu'il est devant un objet qui le touche. Lessard donne l'exemple suivant :

pour faire une pièce sur le couple, on peut partir du couple comme notion [...] Par contre, si on part d'une lettre déchirée que quelqu'un vient de recevoir de la part de la personne qu'il aime et qui vient de le quitter, on utilise un élément bien concret, qui nous fait quelque chose. On peut travailler avec cela parce que le matériau théâtral à partir duquel on va créer, c'est une émotion (Soldevilla, 1989 : 34).

Ce n'est qu'à cette condition que sortiront les multiples interprétants qui déjà préexistent dans l'alphabet de la forme. Par exemple, le spectacle *Circulations* fut créé à partir d'un cours d'anglais sur cassette et d'une carte routière des États-Unis, *La trilogie des dragons*, d'un terrain de stationnement où était situé jadis le Chinatown de Québec. André Jean se souvient d'avoir entrevu sur le traversier entre Québec et Lévis, une demoiselle inconnue qui pleurait... Tout est possible.

Souvent, la ressource est proposée par le metteur en scène qui a déjà mis en éveil sa sensibilité face à cet objet et a développé un intérêt à l'explorer. Mais il doit y avoir consensus au départ entre tous les créateurs quant au choix de ce *representamen*. La ressource sensible première étant le créateur, il s'agit d'imaginer à partir de ce qu'on est, et bien sûr l'addition des sensibilités à l'intérieur d'une exploration multiplie les effets de la ressource choisie.

Plusieurs ressources peuvent être utilisées durant l'élaboration du spectacle. À part la première, instauratrice et déclencheur du processus, d'autres viennent se greffer au fur et à mesure qu'avancent les répétitions, suivant le hasard... ou la nécessité. Les autres éléments spectaculaires (éclairages, décors, sons, gestes, paroles), évalués d'après leurs fonctions, constituent en ce sens d'importantes ressources organisatrices du langage de la représentation. Le spectacle *À propos de la demoiselle qui pleurait* ne fait pas vraiment exception à la règle. Le texte d'André Jean qui a servi de ressource première a été réalisé dans sa version définitive suivant un schéma circulaire, avec la complicité du metteur en scène et de la scénographe : texte, lieu, objets, images, sons, acteurs devenaient tour à tour source d'inspiration. Chez Robert Lepage, de ressources premières, plusieurs objets passeront au rang de signes visibles scéniques qui établiront la signification de l'œuvre-chose².

*Cette ressource ou **representamen** est donc, au dire de Peirce, ce quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé* (1978 : 121),

ce qui est le cas dans un processus créateur. Le signe doit toujours se référer à quelque chose d'autre pour celui qui observe, sinon il n'a aucun sens. Il est donc toujours relié à son objet et suppose une connaissance préalable permettant de l'interpréter. Peirce décrit cette expérience comme scientifique, car elle découle d'une intelligence capable d'apprendre par expérience.

La partition

Cette première étape laisse la chance à l'inconnu de survenir, de franchir la barrière du conscient, d'ouvrir la conscience à des signaux extérieurs. Plusieurs pistes sont

2. Nous empruntons ici à la terminologie de Jan Mukarovsky (1970 : 387).

possibles. Il faut faire une première sélection, dégager les thèmes et les états d'âme qui serviront à nourrir la partition. Elle se construit au fur et à mesure des répétitions, d'abord à partir d'improvisations suggérées par l'appropriation de la ressource (Lessard, 1989). Partition signifie organisation et exploration de la ressource, voire ses différentes possibilités d'utilisation qu'on ne perçoit pas habituellement, la découverte de ce qu'elle touche et remue émotivement. C'est l'espace-temps de l'improvisation qui fait exploser la ressource, où les créateurs se laissent aller librement, vont dans toutes les directions qui surgissent. À ce stade, on parlera de « partition exploratoire », c'est-à-dire ouverte à l'inconscient, à la recherche de l'insoupçonné.

Au cours des dix dernières années, des instruments (sorte de techniques d'improvisation) ont été développés afin de faciliter cette exploration de base. Par exemple, les créateurs exécutent un dessin à partir d'une phrase, puis voient émerger des objets sur le papier qu'ils feront dialoguer ensuite. C'est ici que peut intervenir la *partition synthétique* par rapport à la partition exploratoire. Jusqu'à maintenant aucun choix n'a été fait. Vient le temps de ramasser des données afin de mieux connaître les effets de la ressource et de savoir où l'on va. La *partition synthétique* suit donc un temps d'évaluation. Si je choisis deux éléments qui font récurrence dans plusieurs dessins par exemple, j'improviserai à nouveau pour les cerner de plus près, les faire se rencontrer, en faire une synthèse qui me permette d'aller plus avant vers l'élaboration du spectacle.

L'évaluation

Constamment présente, l'évaluation suscite les interrogations, la critique, le remodelage au besoin. C'est « la prise de conscience du propos, c'est aussi la mise en perspective de nos objectifs ; et finalement, la mise en relation des objectifs avec le propos » (Soldevilla, 1989 : 34). Il s'agit donc d'un travail sur la structure du spectacle et ses objectifs, suivant les deux principes de base de l'évaluation qui sont : « créer, c'est faire des choix »,

« faire, c'est comprendre » (Lessard, 1984). Il est toujours permis de revenir en arrière pour aller plus loin devant. La combinaison des choix et des hasards conjuguée à la signification fera communiquer entre eux les langages spectaculaires : espace, paroles, objets, sons, éclairages, corps deviennent tour à tour source d'inspiration. L'évaluation ou l'interprétation du *representamen*, selon la terminologie de Peirce, se présente donc comme la partie charnière du processus des Cycles Repère, indispensable à la fabrication de l'œuvre-chose, objet sensible de la représentation.

Survient ici la question primordiale : qu'est-ce qui motive ces choix ? Il y a autant de réponses que de créateurs, dit Jacques Lessard. C'est le vécu qui sert de filtre à la création théâtrale. Le créateur, selon des critères qui lui sont personnels, trouve des réponses, associe les idées et les images, réagit aux situations en correspondance avec ses convictions et ses objectifs artistiques. Robert Lepage, quant à lui, dit s'exprimer dans un style qui rejoint sa compréhension de la vie et croit au hasard comme force organisatrice de la partition. Mais encore faut-il que l'individu ouvre ses antennes au surgissement de l'inouï, du non-organisé, pour progresser vers la totalité du spectacle à travers l'émotion... Comment y parvient-il ?

Afin d'y voir plus clair, revenons à la pensée du bricoleur et voyons à quelle logique correspond l'ensemble des relations qu'il établit entre des termes qui ne semblent pas destinés à se rejoindre. Claude Lévi-Strauss (1962 : 51) compare cette logique au fonctionnement d'un kaléidoscope rempli de bribes et de morceaux qui vont servir à la réalisation d'arrangements structuraux. Débris d'un discours, ces signifiés doivent avoir une existence propre leur permettant d'être réutilisés dans une nouvelle structure, de s'enchaîner sans équivoque ; de la même façon, l'organisation syntaxique d'une œuvre a des conséquences importantes sur sa réception.

Il s'agit également d'une logique concrète, qu'il faut saisir sous un double aspect, affectif et intellectuel. Cette logique peut être à la fois objective et subjective. Elle

n'exclut pas un savoir théorique compatible avec le sentiment. L'attitude sélective du bricoleur se manifeste à l'intérieur de classifications, par des jeux d'opposition et d'association (Lévi-Strauss, 1962 : 74). Les principes de ces classifications sont indémontrables. Seule l'expérience peut les dégager. Les difficultés à comprendre ces choix sont extrinsèques par notre ignorance de leur inspiration, intrinsèques par la nature polyvalente et simultanée de plusieurs types formels de liaison. Lévi-Strauss (1962 : 79 et 81) traduit ici la difficulté que nous avons à saisir ce qui a motivé les choix d'un créateur ; il confirme en même temps que ce ne sont pas des choix arbitraires, mais motivés en vue de signifier à l'intérieur d'un ensemble. Cette logique travaille simultanément sur plusieurs axes. Les relations posées entre les termes sont fondées sur la contiguïté et la ressemblance. La première permet de repérer des éléments qui relèvent d'un même système. La seconde joue sur la possession en commun d'un ou de plusieurs caractères.

On peut approfondir cette logique en rapprochant l'étape d'évaluation des Cycles Repère de celle de l'interprétation du signe-action, génératrice des interprétants individuels de chaque créateur, observateur du *representamen*. La théorie peircienne des signes, ou sémiotique, a un fondement logique : « Les éléments de tout concept entrent dans la pensée logique par la porte de la perception et sortent par la porte de l'action préméditée » (Peirce, 1978 : 214). Comme je l'ai démontré précédemment, la relation instituée par le signe est triadique : un signe (ou *representamen*) crée dans l'esprit d'une personne un signe équivalent, quelquefois plus développé, appelé interprétant, qui lui tient lieu de quelque chose, c'est-à-dire son objet, par référence à une sorte d'idée que Peirce appelle fondement du *representamen*. Comme le fait remarquer Gérard Deledalle, l'interprétant est donc le signifié propre du signe et a la fonction médiatrice d'un interprète (cité dans Peirce, 1978 : 218).

Si nous associons ce fonctionnement aux Cycles, durant l'exploration d'une ressource, nous retrouvons les trois types d'interprétants définis par Peirce. Apparaissent d'abord des « interprétants émotifs », ceux que Peirce

nomme aussi affectifs ou « sentiment que le signe produit » (1978 : 130), issus du vécu de chaque participant. Puis, il faut effectuer des choix, réagir aux situations en suivant certains « interprétants dynamiques » ou énergétiques qui, selon la motivation du groupe, vont pousser les créateurs à faire communiquer entre eux les langages spectaculaires. Pour Peirce, ce type d'interprétant « requiert un effort physique ou mental » (1978 : 221). Autant de réponses que de créateurs, autant d'« interprétants logiques » qui vont associer idées et images, transposer le réel, transformer les objets, en accord avec les habitudes, les convictions et les objectifs artistiques du groupe. Ce troisième type d'interprétant « qui renvoie à la manière dont le signe tend à se représenter lui-même comme étant en relation avec son objet », est une habitude et « un effet – effet de l'interprétant énergétique, lui-même effet de l'interprétant affectif » (1978 : 221).

Nous retrouvons les trois types d'interprétants à chaque étape du processus des Cycles Repère, mais dans une hiérarchie et selon des proportions différentes. C'est cette progression des interprétants que nous pouvons observer dans l'élaboration du spectacle, avec une dominante pour chaque étape. Au niveau du choix de la ressource et de la partition dite exploratoire, dominent les interprétants émotifs à travers les émotions qui jaillissent de l'exploration de la ressource.

Puis, au fur et à mesure qu'avance le travail de création, les comédiens se confrontent, s'opposent à travers leurs explorations. Les évaluations sont de plus en plus nécessaires et sont dominées par les interprétants dynamiques en même temps que naissent les partitions synthétiques. À ce stade de la préparation du spectacle apparaissent surtout des interprétants logiques dits premiers, parce qu'ils se rattachent aux habitudes collectives de travailler ensemble. Enfin, plus on ajuste les partitions synthétiques et plus on avance vers cette synthèse finale que sera la représentation, plus se développent des interprétants logiques seconds ou

habitudes spécialisées issues du travail de création au théâtre Repère³.

La représentation

Dans cette sémiosis ininterrompue, appétit de connaissance qui tient en éveil l'humanité, les interprétants exploités au cours de la préreprésentation agissent de façon privilégiée sur les interprétants de la réception du spectacle. Le cheminement des Cycles intègre également la représentation que nous appelons aussi œuvre-chose, suivant la terminologie de Jan Mukarovsky. C'est la pièce présentée au public. Il est prévu que la signification de la partition-objet s'ajuste au besoin, au fur et à mesure des représentations, permettant au spectacle d'évoluer et même de servir de point de départ à un nouveau spectacle, ou d'explorer plus avant certains signes. Les créateurs évaluent à nouveau la représentation, vérifiant si elle atteint ses objectifs, puis transforment ce qui doit être changé. Si on ne trouve pas de réponse à ces nouveaux questionnements, la représentation servira à nouveau de ressource.

Pour ceux qui suivent Robert Lepage depuis ses débuts, cette dernière conséquence est manifeste. Pensons à *La trilogie des dragons*, développée à la manière d'un *work in progress* ; la pièce fut présentée au public en trois étapes consécutives, passant de une heure et demie à six heures de représentation. Cette relation escomptée avec le public fait de la représentation un nouveau *representamen*, qui enclenche la sémiosis du côté de la réception. À l'inverse, cette réponse du public servira de nouveau *representamen* aux créateurs dans l'exploration de leur démarche artistique.

Pour ce qui est du texte parlé, signes linguistiques de la représentation, le comédien se l'approprie, l'organise au cours des répétitions et même des représentations. On peut avoir recours à un auteur. En perpétuelle mouvance, le texte est difficile à fixer avant que le spectacle soit mis de côté

3. Cette hiérarchisation de la production des interprétants dans le fonctionnement des Cycles Repère fera l'objet de travaux ultérieurs.

LE THÉÂTRE REPÈRE

définitivement. C'est une problématique dont nous verrons plus tard les conséquences.

Si nous revenons au bricoleur, par cette analyse du cheminement des Cycles nous pouvons concevoir que c'est ainsi que la dénomination poétique, complice de l'imaginaire, franchit la barrière du conscient. En effet, comme l'explique aussi Lévi-Strauss, il est même possible de parler de poésie du bricolage. Puisqu'il parle au moyen des choses, le bricoleur raconte par ses choix sensibles quelque chose de sa vie, ce à quoi nous reconnaissons son style. Pour le primitif, l'univers est une continuité faite d'oppositions successives. Chaque système se définit par référence aux deux axes saussuriens, c'est-à-dire l'axe horizontal des rapports syntagmatiques et l'axe vertical des rapports paradigmatiques associatifs. La pensée primitive a une parenté avec la pensée poétique, qui fait jouer le principe d'équivalence sur les deux plans. « L'ensemble constitue une sorte d'appareil conceptuel qui filtre l'unité à travers la multiplicité, la multiplicité à travers l'unité » (Lévi-Strauss, 1962 : 183).

Voyons maintenant des résultats concrets de l'application des Cycles Repère à travers des procédés artistiques utilisés par Robert Lepage dans ses mises en scène. Examinons de plus près comment il utilise et agence les éléments fondamentaux de la représentation. En observant l'élaboration de la structure de certains spectacles de Lepage, nous serons à même de mieux entrevoir la motivation de ses choix, bien que ce qui nous intéresse d'abord porte davantage sur le « comment » s'exerce la formation de ce langage scénique.

CHAPITRE III

La formation du langage scénique

« On a à découvrir le langage propre à chaque spectacle » (Camerlain et Lavoie, 1987 : 203). C'est en parlant de la gestuelle du comédien que Robert Lepage exprime cette remarque, mais nous pouvons saisir « langage » dans un sens plus large, et l'étendre à tous les signes de la représentation. J'utilise le terme de langage à la façon dont l'entend Iouri Lotman :

Mais si l'art est un moyen de communication particulier, un langage organisé de façon particulière (en mettant dans le concept de « langage » le large contenu qui est reçu en sémiotique – « tout système organisé qui sert de moyen de communication et qui utilise des signes »), les œuvres d'art alors – c'est-à-dire les communications dans ce langage – peuvent être considérées comme des textes (1973 : 31).

C'est donc en tant que textes artistiques que j'aborderai l'étude des mises en scène de Robert Lepage. Celles-ci ont imposé un style dont l'esthétisme visuel est en étroite dépendance avec la spécificité de ce langage. Cette partie de mon analyse sera d'abord descriptive des éléments constitutifs de la représentation, où le signe théâtral sera interrogé principalement au niveau du signifiant. Je décrirai les procédés artistiques utilisés dans l'élaboration de chaque code de la représentation. Au cours des cinq dernières années, avec des spectacles comme *Circulations*, *À propos de la demoiselle qui pleurait*, *Vinci*, Robert Lepage a su

reprendre et améliorer des procédés de mises en scène, créant un langage dont l'originalité a trouvé son plein épanouissement dans *La trilogie des dragons*. En examinant de plus certains signes qui ont fait récurrence dans les mises en scène énumérées précédemment, je pourrai analyser plus facilement par la suite la formation de ce langage en tant que structure d'un message artistique porteur d'une information esthétique.

L'espace

Il sera question de l'espace théâtral qui, en plus de l'espace scénique, prend en compte l'espace du public et les rapports scène-salle (Ubersfeld, 1981 : 56). De façon plus générale encore, je le définirai comme « l'ensemble des signes spatialisés d'une représentation théâtrale » (Ubersfeld, 1981 : 52). Mais c'est surtout l'espace scénique avec ses déterminations physiques et formelles, celui qui « contient tous les événements qui prennent leur place sur la scène » (Ubersfeld, 1981 : 56), qui fera l'objet de mon observation. Même si je les décrirai en tant que signes autonomes, les objets, l'éclairage, le son, le texte parlé, les acteurs, dans la mesure où ils entretiennent une relation spatiale, sont les composantes essentielles qui unifient cet espace scénique.

Robert Lepage utilise l'espace en fonction de la recherche suivie. Dans *Circulations* et *Vinci*, il explorait la relation scène-salle à l'italienne. Le référent cinématographique du premier spectacle qui allait jusqu'à nous proposer des images vues en plongée nous situait, par analogie, dans un cinéma. La globalisante réflexion sur l'art que proposait *Vinci* trouvait, dans la contradiction issue de la formation d'un nouveau langage scénique à l'intérieur d'un cadre traditionnel, une éclatante démonstration de l'évolution de la théâtralité contemporaine, où le décor de théâtre délaissant ses fonctions purement indicielles et iconiques refuse la figuration simple pour générer un univers symbolique.

LA FORMATION DU LANGAGE SCÉNIQUE

À propos de la demoiselle qui pleurait fut une véritable exploration de théâtre environnemental¹. L'action, dépendante de la matérialité et de l'architecture du lieu scénique choisi (l'ancienne chapelle d'une maison d'accueil pour jeunes filles, transformée en salle de séjour) s'inscrivait dans les marques de cette spatialité (fenêtres, armoires, garde-robes, bancs d'église). En même temps, l'action faisait éclater le lieu en plusieurs zones où mondes intérieur et extérieur ne faisaient plus qu'un, métamorphosés au fil de la narration. Un maximum de 50 spectateurs, placés dans la pièce au cœur de la fiction, découvraient de tous côtés, dans les moindres recoins de la salle, à même la proximité du souffle du comédien, la complexité des jeux enchevêtrés du hasard², transposés dans l'espace éclaté. L'opposition scène-salle s'effaçait totalement privilégiant à maintes reprises le sonore sur la vision. Souvent, l'effet de contrepoint atteignait ainsi son paroxysme, permettant aux dialogues de s'entrecroiser et de se répondre, créant des effets de communication et de sens d'où naissait la vérité de l'intrigue.

La dimension temporelle influence l'espace matériel de la représentation, et c'est avec *La trilogie des dragons* que cette conjonction atteint son plus haut degré de signification et de fonctionnement poétique. Les spectateurs étaient réunis face à face sur les deux côtés les plus longs d'une aire de jeu rectangulaire au sol sablonneux. Cet espace-terre était le référent du terrain de stationnement qui avait servi de ressource première à l'élaboration du spectacle. L'organisation chronologique de la fable étant discontinue, le morcellement du temps faisait éclater l'espace, multipliant les zones géographiques, favorisant le passage d'un univers métonymique à un univers de plus en plus métaphorique, union symbolique du matériel au psychique.

1. Il est question ici de la production présentée au Centre international de séjour de Québec. La reprise au théâtre du Trident fut intéressante à bien des égards, sans dégager dans sa totalité (à cause du lieu, c'est-à-dire une scène à l'italienne) la signification du texte élaboré en fonction du premier lieu.
2. Cette histoire racontait une série d'événements tissés au hasard de rencontres.

LE THÉÂTRE REPÈRE

C'est le lieu de naissance du contrepoint, instant où la simultanéité opère une coupe verticale dans le temps, unissant horizontalement la destinée de plusieurs personnages dans des lieux différents. Voyons un exemple :

Françoise à Québec, la fille de la geisha à Hiroshima, Jeanne et sœur Marie à Toronto seront unies dans le même instant, dans le même murmure, incarnant, au-delà des kilomètres qui les séparent, l'image même de l'humanité priante (Pavlovic, 1987b : 134).

De ce fait, l'espace matériel de la représentation s'organise en zones multiples, où chaque protagoniste occupe « son » espace physique. Le temps retrouve sa cohérence dans cet éclatement de l'espace, faisant surgir de l'histoire l'essentiel qui construit le sens de la fiction. À cette façon de raconter vont répondre tous les autres signes du spectacle. Acteurs, son, éclairage, accessoires, mots s'assemblent et se fondent jusqu'à faire naître une sorte de synchronie évocatrice de simultanéité temporelle.

Comme le souligne Anne Ubersfeld (1981 : 60), les formes théâtrales concrètes de la représentation contemporaine oscillent entre l'aspect mimétique, inhérent à l'espace à l'italienne, et l'aspect tréteau, lieu de l'activité théâtrale mise à nu sous l'œil du spectateur, qui favorise des rapports de continuité entre spectateurs et comédiens. Par l'organisation de leurs espaces scéniques, c'est ce type de rapport qui est favorisé dans les productions que nous analysons. Ubersfeld ajoute :

Si l'on voulait résumer grossièrement l'opposition entre le contenu d'un espace scénique traditionnel et celui d'un espace tréteau, on dirait que dans le premier cas, l'accent est mis sur le signifié du signe, dans l'autre sur le signifiant, et du même coup, dans le premier cas sur le dénoté, dans l'autre sur le connoté (1981 : 64).

Dépouillé, l'espace scénique ne laisse place ici qu'au nécessaire, fonctionne en relation avec les signes qui l'occupent, est ouvert à la transformation à vue, accordant

plus d'importance au ludique et à la matérialité scénique. La scénographie est donc épurée à l'extrême ; le scénographe organisant l'aire de jeu à l'intérieur d'un dispositif transformable et polysémique, pensé en fonction de la magie qui va s'opérer sous l'œil du spectateur, magie en grande partie dépendante de l'utilisation des objets.

L'objet

« Au départ, l'objet n'est pas un signe, il le devient sur scène, de par sa fonction à l'intérieur de l'ensemble des signes de la représentation » (Ubersfeld, 1987 : 192). Dans les mises en scène de Lepage, l'objet occupe la première place dans la hiérarchie des signes de la représentation. Par son intermédiaire s'édifie la structure complexe de tout l'édifice spectaculaire, à travers un langage dont il actualise l'essentielle nouveauté. Nécessaires à la construction syntaxique de ce nouveau langage scénique, les objets deviennent intéressants sur scène grâce à leur mode inhabituel d'utilisation, en fonction d'un référent qui transforme (souvent à plusieurs reprises pour le même objet dans le même spectacle) leur portée sémantique. Je me limiterai pour l'instant à observer leur utilisation ; j'expliquerai ultérieurement leur fonctionnement dans l'ensemble du texte de la représentation.

D'un objet simple, banal peut émerger tout un monde, toute une histoire. Pensons aux boîtes à chaussures avec lesquelles jouent Françoise et Jeanne, au début de *La trilogie des dragons*. Chaque boîte se transforme en maison. De ce jeu anodin, par lequel s'exprime de façon plus marquée la fonction ludique de l'objet, va naître tout l'ancien quartier chinois de Québec, rue Saint-Joseph, et des personnages sortiront comme par magie de ces boîtes. Dans *Vinci*, Lepage faisait une surprenante démonstration aussi drôle qu'imaginative, en transformant à vue un ruban à mesurer en antenne de télévision, en caméra, en flambeau de la statue de la Liberté, etc.

L'objet dévoile donc sa polysémie et sa polyvalence. Souvent, il sera réutilisé, suivant un parcours sémantique

diachronique, comme ces draps blancs, employés plus d'une fois au cours de *La trilogie des dragons*. Liés au départ à la tradition du blanchisseur chinois, nous les retrouvons, à une autre époque de l'histoire, comme écran permettant la projection des images du rêve d'un personnage ; plus loin, draps et voyage sont associés à l'apparition d'une jonque, plus loin encore, tachés de sang, ils confirment la mort de Stella.

L'objet peut remplir sa fonction réelle, ne prendre qu'une allure symbolique et se faire indice, comme ce fut le cas pour les lunettes de Geneviève dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*. À même une faible vision, cet objet signifiait l'impossibilité de voir en elle-même sans revoir sa mère naturelle. On ne peut passer sous silence l'importance du rapport qui unit l'objet au personnage. Toujours dans la même pièce (mais il s'agit ici exceptionnellement de la production du théâtre du Trident de Québec), apporter un verre d'eau à sa fille adoptive était un geste symbolique pour Mme Gosselin, qui allait mourir. Du verre émanait une source de lumière associée à la confiance qu'elle venait de faire à Geneviève, sur la vérité de sa naissance.

Par analogie, l'objet nous indique son fonctionnement poétique : métonymique, une chaise nous indique que nous sommes dans la cuisine ; métaphorique, un défilé de cartes postales prend l'allure et le rythme d'un train (je reviendrai sur cet exemple dans le prochain chapitre). Dans *Circulations* d'où sont tirés ces deux exemples, la polysémie de l'objet contribue à la construction du décor. Deux grosses malles de voyage se transformaient tour à tour en cabine de train, en comptoir de restaurant, en chambre à coucher, etc.

L'organisation syntaxique des objets accuse à son tour l'effet de contrepoint dont j'ai fait état précédemment. Les objets s'imbriquent les uns dans les autres, tissant synchroniquement un nœud de l'histoire. Diane Pavlovic en décrit un bel exemple tiré de *La trilogie des dragons* :

Françoise entreprend l'apprentissage d'une « méthode de dactylo sur disque » dont le texte illustrera les actions parallèles des autres personnages. Pour le schéma de la machine, le repérage de ses divers

LA FORMATION DU LANGAGE SCÉNIQUE

organes et le maniement du rouleau, ce sera Jeanne se faisant expliquer l'état de sa santé par le médecin, grâce au store de la cabane devenu planche anatomique et se déroulant lui aussi au moyen d'un cylindre. Pour le déplacement du chariot, la barre d'espacement et la sonnerie de fin de ligne, ce sera Bédard manipulant sa bicyclette de livreur et en actionnant la sonnette (1987a : 63).

Comme le constate Jocelyne Boisvert (1986), en parlant du spectacle *Vinci* : « C'est la multiplicité qui fait la richesse, et ça n'est certes pas le gadget pour le gadget ». L'objet occupe une place centrale dans l'organisation de la signification du spectacle. Manipulations à vue et transformations de l'objet appartiennent le plus souvent aux comédiens. J'y reviendrai plus loin dans ce chapitre.

L'éclairage

Par la richesse de son expressivité et de son rendement prosodique, l'éclairage intervient dans la nouveauté formelle du langage, en modifiant, en soulignant, en nuancant le propos. Sur le plan scénographique, il sert à délimiter et à distribuer les différentes zones ou aires de jeu, en fonction de l'éclatement ou du réaménagement de l'espace dont il a été fait mention sous la rubrique « espace ». Sur le plan de l'esthétisme visuel, que ce soit à l'aide de projecteurs ou d'une simple bougie allumée, la source lumineuse cherche la lueur du contre-jour, ne dévoile que l'essentiel... à peine un visage, un profil. La lumière coïncide souvent avec un référent cinématographique : elle cadre l'image, focalise un élément du décor ou un personnage au besoin, afin de guider l'œil du spectateur vers un indice de signification. Dans *Vinci*, elle se met tout à coup à vibrer, créant avec la complicité d'un objet en mouvement (la canne blanche qu'un conférencier aveugle agite vers le ciel) un effet cinétique qui matérialise un vitrail. Si nécessaire, elle détruit tout contraste, ne laissant surgir dans le noir ou la lumière diffuse que l'essentiel de la parole.

Souvent, la lumière émane de l'objet pour le transcender. Dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*, elle

sortait de partout, vitrines de la bijouterie, armoires de la pharmacie, baignoire, placards, etc., accentuant le mystère qui habitait chaque lieu où quelqu'un cherchait la vérité, allant jusqu'à souligner la magie du lieu théâtral même, en utilisant les lumières de la rue à travers les fenêtres de la salle.

Dans *Circulations*, les lampes de poche se métamorphosent en barreaux de prison ou en phares de voiture. Dans *La trilogie des dragons*, les comédiens allument et éteignent des lampes à tour de rôle, édifiant des silhouettes de gratte-ciel ; *Constellation*, l'œuvre d'art lumineuse de Pierre, devient une vue aérienne de Vancouver la nuit. La lumière se comporte comme un objet et subit les mêmes transformations. Plus encore, elle prolonge ce que vit le personnage qu'elle éclaire, ce qui fait dire à Robert Lepage : « L'éclairage fait partie de l'émotion sur scène » (Camerlain et Lavoie, 1987 : 178).

Le son et la musique

Bernard Bonnier, musicien collaborateur de Robert Lepage dans *Circulations* et *À propos de la demoiselle qui pleurait*, choisit l'expression « mises en sons » pour désigner son approche musicale, ce qui s'appliquera bien à tous les autres spectacles. Nous n'avons pas affaire à une partition musicale suivant une ligne mélodique traditionnelle, mais à une musique concrète, souvent répétitive, obtenue à partir de synthétiseurs et d'ordinateurs.

À la création de *Circulations*, Lepage soulignait déjà l'importance du rôle de la musique dans ses productions :

Sans la musique, Circulations est une pièce de théâtre bien ordinaire. Mais avec le traitement par Bernard Bonnier des sons en « boucles de paroles musicalisées »³, le spectacle se transforme. L'insolite des mots et des situations – souvent très familières – constitue le ressort comique » (R.-Corrivault, 1984).

3. « Boucles de paroles musicalisées », c'est-à-dire décomposition et recomposition des séquences de l'enregistrement d'un cours d'anglais.

LA FORMATION DU LANGAGE SCÉNIQUE

La structure musicale de la partition en sons et rythmes suggérerait certaines structures de jeu : la partition pour xylophones, ustensiles, assiettes et verres influençait la gestuelle mécanique des comédiens manipulateurs de ces objets.

Quelquefois enregistrée sur bande magnétique, la trame sonore est souvent exécutée en direct, à même le souffle de la représentation. À l'occasion, elle intègre les bruits ambiants : pharmacie, bijouterie, église, gare, restaurant, les lieux de *À propos de la demoiselle qui pleurait* appartenaient davantage à la collectivité, assourdis par les bruits de camions et d'automobiles qui montaient de la rue adjacente au lieu de la représentation. Les comédiens de cette production devaient à plusieurs reprises exécuter des sons rythmés et des chansons, en accord avec les émotions qui imprégnaient la situation jouée.

Lorsque intervient la partition sonore, ce n'est pas simplement pour appuyer l'action en redondance ou créer une atmosphère. Le discours musical dialogue avec les autres discours du spectacle. Il va jusqu'à être perçu comme personnage essentiel participant de l'action. Robert Caux, musicien complice de *La trilogie des dragons*, raconte :

J'ai beaucoup travaillé à partir de sons concrets, réels, que je retravaillais ensuite sur synthétiseur [...] j'ai retravaillé le son, je l'ai modifié en vue d'obtenir un son organique, mouvant comme une respiration [...] Quand tu recherches une musique qui soit un fil conducteur, il est important qu'elle ait une personnalité (cité dans Camerlain et Lavoie, 1987 : 205).

Ce langage musical, sonore et coloré participe par son utilisation à la structure narrative du spectacle. Le contenu auditif et les effets de rythme s'intègrent à l'ensemble du spectacle comme au cœur de la vie.

L'acteur

Il serait difficile, face à ce type de théâtre de recherche, de mettre en rapport l'efficacité du jeu de l'acteur avec le

code verbal de la représentation, puisque, comme je l'ai déjà mentionné, il n'existe pas de texte préconstruit par un auteur au point de départ. Je n'amorcerai pas non plus une analyse psychologique des personnages, puisque ce n'est plus sur ceux-ci que tient l'ensemble de la représentation, comme il se doit dans un type de théâtre traditionnel. Après avoir observé les aspects matériels, visuels et sonores, et reconnu leur importante nécessité dans la formation du langage scénique, il est plus intéressant de nous poser les questions suivantes : que devient l'acteur dans ce mode de représentation ? Peut-il se sentir concurrencé par des signes parallèles d'une telle intensité ?

Définissons d'abord les niveaux de jeu exigés par ces choix, en insistant sur la gestuelle comme système d'expression et de communication. Le niveau de jeu réaliste, mû par des ressorts psychologiques, n'est pas exclu de ce type de représentation. C'est même l'une des forces du spectacle de pouvoir nous présenter des personnages crédibles auxquels nous pouvons nous identifier. Nous sommes émus devant une situation quotidienne qui nous rattache au fil conducteur de l'histoire et, par contraste, ce niveau de jeu accuse le langage des objets et renforce le caractère métaphorique de certaines scènes. Donc, en comparaison avec des groupes comme Omnibus et Carbone 14⁴, le vocabulaire gestuel « soutient un théâtre plus réaliste », fait remarquer Lepage (cité dans Camerlain et Lavoie, 1987 : 203).

Dans l'ensemble, le jeu reste épuré. Jamais de gestuelle surchargée, ce qui viendrait en contradiction avec l'essentielle nécessité des autres codes de la représentation sans pour autant agir sur la signification. Au contraire, cela aurait pour effet de noyer le sens, d'aveugler les perceptions du spectateur. Ce niveau de jeu réaliste commande donc au comédien de jouer à distance. Peut-on parler de distanciation

4. Il s'agit de deux troupes de théâtre de recherche montréalaises qui privilégient le corps comme signe discursif premier, dans un type de gestuelle chorégraphiée qui se veut davantage une transposition de la réalité chez Omnibus et une vision onirique chez Carbone 14.

au sens brechtien du terme ? À mon avis, non, les objectifs à atteindre étant différents. Ici, le comédien n'a pas à adopter une attitude critique face à son personnage, mais à tenir à distance un trop-plein d'émotion, dans un théâtre formel où il n'est plus le centre de la représentation. Invité à participer à l'ensemble de la mise en scène, il peut économiser, retenir une partie de son émotion, compter sur le contenu formel pour aller toucher le spectateur.

Le vocabulaire gestuel prend du fait même toute son importance. Plusieurs gestes sont choisis pour signifier, transposer dans l'espace ce qui est ressenti intérieurement par le personnage ou simplement suggérer par le mouvement ce qui se cache au-delà des mots. Cette gestuelle opère rarement en système d'opposition ou de contradiction, comme ce serait le cas dans la représentation brechtienne. Elle s'intègre dans la complexité des ensembles sémiotiques de la représentation. Pensons à l'intégration des mouvements de tai-chi dans la scène de poker de *La trilogie des dragons*, à l'ensemble de la gestuelle des comédiens dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*, qui ne doivent développer et exécuter un geste que s'ils définissent la relation du personnage avec les objets qui le caractérisaient. Par exemple, Mlle Morin hésite à toucher l'or et l'argent des chaînes en démonstration dans la bijouterie, car cet achat risque de lui ramener un passé qu'elle a choisi d'oublier. La comédienne doit s'effacer derrière la manipulation presque « magique » des chaînes par la bijoutière, et ne les effleure qu'avec crainte et retenue.

Cette gestuelle empreinte de poésie prend toute son ampleur dans des scènes à caractère métaphorique, comme cette spectaculaire « Valse des patineurs » qui termine « Le dragon rouge », deuxième partie de *La trilogie des dragons* : des militaires chaussés de patins à lames envahissent le plateau jonché de chaussures de toutes sortes. Ils piétinent le sol avec leurs lames, détruisant tout sur leur passage, en référence à la guerre qui bouleverse l'ordre des vies humaines.

Ces mouvements sont chorégraphiés avec soin, ne laissant rien au hasard, et mettent au monde le rituel de la

représentation, caractéristique d'un bon nombre de scènes. À *propos de la demoiselle qui pleurait* fut conçu dans son ensemble comme un rituel. Chaque scène est une courte cérémonie dont les acteurs sont les officiants, leurs gestes lents et symboliques accentuant le mystère qui entoure le fil conducteur de l'action. La gestuelle des personnages de *Vinci*, rituel de la connaissance, semble calculée avec la précision géométrique et architecturale du célèbre créateur italien. Dans *La trilogie des dragons*, les scènes rituelles coïncident avec un événement important dans la vie d'un personnage, comme lorsque le jeune Bédard se fait faire la barbe pour la première fois :

les officiants, Morin et sa fille, accomplissent les gestes lents qui composent le cérémonial : préparation de la peau pour recevoir la lame, application de linges chauds, rotation de la chaise désorientant symboliquement celui qui y est assis, imposition des mains, [...] manipulation de longues bouteilles renfermant des liquides précieux. Au terme de cette initiation achevée par une gifle, Morin prononce des paroles significatives : « Te v'là rendu un homme ! » (Pavlovic, 1987a : 47).

Il existe un second rituel, quelquefois moins perceptible, que nous pourrions appeler rituel de la présentation. C'est celui de la convention ludique qui exige la participation des acteurs à la transformation des lieux, à la manipulation des objets, au réaménagement de l'espace et à la création des atmosphères scéniques. C'est beaucoup plus qu'un simple changement à vue. Le comédien doit intégrer ces actions à l'ensemble de sa performance scénique, les vivre au rythme de ses émotions. C'est le rituel de la mise au monde du spectacle.

Quant à la question du texte parlé, elle est complexe et ne se pose pas uniquement par rapport à la dynamique du jeu de l'acteur. C'est celui-ci qui en est souvent le producteur et l'initiateur. Comme je l'ai mentionné au chapitre II, sur les Cycles Repère, les comédiens improvisent sur des thèmes choisis au cours de l'exploration de la ressource. Mots, phrases, situations, personnages jaillissent spontanément

sous l'œil critique du metteur en scène et des participants. Le matériel choisi pour être intégré à la partition est attribué à chacun sous forme de rôles et de canevas de situation. À partir de là, plusieurs scénarios sont possibles ; soit que le comédien, se fiant à sa mémoire, réutilise à peu près les mêmes mots au cours des répétitions, jusqu'à ce qu'il décide que le temps est venu de les fixer lui-même sur papier ; soit qu'un comédien est chargé d'écrire le texte complet d'une scène, une fois que le matériel semble suffisamment structuré. C'est la seconde manière qui semble s'affirmer depuis *La trilogie des dragons*. Le texte de départ de *Vinci* fut d'abord écrit par Robert Lepage lui-même. Mais il est très important de retenir que le texte est toujours en mouvance, que le comédien peut l'ajuster au fur et à mesure des représentations avec l'assentiment du metteur en scène, et que ce n'est qu'à la fin des représentations qu'on peut choisir de le fixer définitivement.

Le principal reproche adressé à cette construction linguistique est son manque d'unité stylistique. À *propos de la demoiselle qui pleurait* fait exception à la règle : André Jean, l'auteur, a écrit un texte de départ. Puis, il corrigeait les scènes au besoin au fur et à mesure des répétitions. Ainsi, l'écriture gardait cette vision personnalisée d'un monde. Mais les différents niveaux de discours qui colorent les autres spectacles ne redonnent-ils pas la réalité même de la vie, dans un type de spectacle où l'unité tient davantage du code visuel que du code verbal ?

Le code linguistique joue un rôle secondaire dans l'élaboration de la stratégie discursive de ces productions (ce point sera approfondi au prochain chapitre). Les didascalies occupent donc une part imposante de l'écriture globale du texte qui se présente plutôt sous forme de longues descriptions de procédés artistiques. Les *Cahiers de théâtre Jeu*, en essayant de recréer le texte artistique de *La trilogie des dragons*, en fournissent un bon exemple. Dès lors, il faut admettre qu'un support visuel (images vidéo, assistance au spectacle) est nécessaire pour une saisie complète de l'œuvre.

Certes, l'analyste de la représentation y trouve une difficulté supplémentaire, ne pouvant se baser sur l'existence d'un texte pour appuyer ses réflexions. Dans le cadre de mon analyse, c'est une difficulté mineure, puisque je cherche à mieux comprendre la formation du langage scénique, entendu comme texte artistique regroupant le fonctionnement de tous les éléments formels de la représentation. Il s'agit donc pour moi de constater en quoi consiste la nouveauté de ce langage, en me référant aux règles d'assemblage traditionnelles qui régissent la mise en scène pour établir les différences qui particularisent le message artistique.

* * *

L'analyse des éléments fondamentaux de la représentation dans les spectacles de Robert Lepage m'a permis de mettre en évidence, pour chacun, l'existence d'un code qui communique des éléments significatifs dans divers contextes référentiels. On peut donc parler de langages visuel, sonore, gestuel, fonctionnant à l'intérieur de la représentation selon l'importance qui leur est accordée dans la construction du texte artistique. Épurés, nécessaires, expressifs, éclatés, polysémiques, poétiques sont autant de qualificatifs qui servent à caractériser les signes fondamentaux de la représentation. La rencontre des corps, des objets, du son, de la lumière forme un tout à l'intérieur de l'espace. Pris globalement, le langage scénique confond en un seul tous les autres langages spectaculaires, au lieu de les mener en parallèle, créant des images multidimensionnelles empreintes d'une force métaphorique évocatrice.

L'organisation syntaxique des différents codes à l'intérieur d'un seul et même langage atteint son plus haut degré de signification poétique dans l'effet de contrepoint. Principe unificateur des langages de la représentation, la simultanéité les combine dans leur diversité, créant un langage commun à tous les spectacles. Référent de l'unité profonde de l'humanité dans sa pluralité, l'effet de contrepoint juxtapose simultanément et indépendamment les éléments de construction de l'image, au point que l'absence

LA FORMATION DU LANGAGE SCÉNIQUE

de l'un d'eux nuirait à la signification de l'ensemble tout comme à l'esthétisme visuel.

Poésie, image et convention deviennent trois mots clés de ce type de représentation. Convention consciente au sens meyerholdien, parce qu'élaborée à travers un système de signes dont le fonctionnement poétique est mis à nu sous l'œil du spectateur pour redonner au théâtre sa théâtralité. Cette métamorphose du signe oblige à un second degré de compréhension qui nous met de connivence avec un théâtre perçu comme un jeu de l'imaginaire, où l'objet occupe la place centrale.

CHAPITRE IV

Le message artistique

Au chapitre précédent, j'ai décrit le fonctionnement du langage scénique tel qu'observé dans quatre productions de Robert Lepage, et ce pour chaque élément constitutif de la représentation. Pris globalement, il apparaît que le langage de ces mises en scène est caractérisé par la prédominance des images, d'un « faire visuel » qui occupe toute la scène, au détriment des conventions linguistiques traditionnelles. Dans la puissance analogique de ces images multidimensionnelles, on a reconnu la proposition d'une vision du monde ayant le pouvoir de s'adresser à l'imaginaire autant qu'à la sensibilité du public. Suivant la terminologie peircienne, on peut qualifier ces propositions d'abductions poétiques.

Charles S. Peirce oppose cette idée d'abduction, premier mode de raisonnement dans l'ordre logique, à celle d'induction, et y voit une réalisation métaphorique :

le mode de suggestion par lequel dans l'abduction les faits suggèrent l'hypothèse s'accomplit par ressemblance des faits avec les conséquences de l'hypothèse, par mode métaphorique dirions-nous aujourd'hui, alors que le mode de suggestion par lequel, dans l'induction, l'hypothèse suggère les faits, est de l'ordre de la contiguïté, c'est-à-dire par une connaissance familière du fait que les conditions de l'hypothèse peuvent être réalisées dans certaines voies expérimentales (cité dans Francœur, 1989a : 187).

C'est ainsi que Peirce, en plus de reconnaître au signe artistique son autonomie, souligne son caractère scientifique en tant que modèle de connaissance de l'univers. Mais contrairement aux autres modèles cognitifs, celui-ci n'a pas besoin d'avoir recours à l'induction et à la déduction pour prouver les hypothèses qu'il avance, puisqu'il est porteur intrinsèquement d'une vérité unique, celle qui unit la sensibilité de l'artiste au monde qui l'entoure et se déploie dans son imaginaire à travers des interprétants exclusifs, impressions subjectives issues de sa seule observation, de sa seule et unique expérience.

La structure du texte artistique

Si nous nous posons la question de la nouveauté de ce langage scénique en tant que texte artistique, nous devons par conséquent nous poser la question de l'art en tant que système de communication afin de voir ce que ces mises en scène véhiculent par leurs structures et leurs contenus informationnels en tant que messages artistiques. Suivant en cela la théorie de Iouri Lotman, nous retenons que :

En créant et en percevant les œuvres d'art, l'homme transmet, reçoit et conserve une information artistique particulière, inséparable des particularités structurelles des textes artistiques, de la même façon que la pensée est inséparable de la structure matérielle du cerveau (1973 : 31).

Mais auparavant, il serait nécessaire de faire la distinction entre message et langage artistiques, tels qu'envisagés dans ce chapitre. Langage doit être entendu au sens de « langue », c'est-à-dire un système abstrait qui répertorie des unités codifiées, hiérarchisées selon des règles d'assemblage. Au théâtre, ce sont les conventions, les règles qui régissent la mise en scène et l'art théâtral. Jusqu'à maintenant, nous avons pris le langage dans un sens plus large qui faisait simplement de la mise en scène un système de communication. Nous référant à la distinction saussurienne entre langue et parole, le message, quant à lui, équivaut à la parole par rapport à l'utilisation personnelle de

la langue, c'est-à-dire la performance. Ici, c'est le texte artistique, signe autonome particularisé à l'aide des procédés artistiques utilisés par Robert Lepage dans l'élaboration de la structure de ses mises en scène. Le langage artistique est donc composé des éléments variables propres au théâtre, tandis que le message tient à l'agencement particulier et dynamique de cette variabilité capable d'engendrer la nouveauté.

Pour Lotman, la création artistique s'inscrit par conséquent dans sa relation avec un langage artistique préexistant. L'œuvre d'art étant entrevue comme une liaison entre un émetteur et un récepteur, le message devient donc ce qui est transmis grâce à un langage abstrait commun au destinataire et à son destinataire. Ce n'est qu'à cette condition, dépendante d'un contexte culturel, que nous pourrions apprécier l'écart esthétique porteur d'une information et issu de l'organisation de ces spectacles.

La création d'une structure est conditionnelle à l'acte de communication, mais pour qu'elle soit porteuse d'information, l'auteur d'un texte artistique a, entre autres, selon Lotman, la possibilité de :

- 1- CHOISIR parmi les langages artistiques qu'il a à sa disposition (ex. : poésie ou prose, roman ou théâtre, etc.) celui qui convient le mieux à la construction de son texte, c'est-à-dire faire un choix entre des types d'organisation. Plus ce choix sera complexe, plus grande sera l'information. Comme nous le verrons plus loin, Lepage fait appel à un type d'organisation poétique, dans une structure théâtrale.
- 2- TRANSGRESSER les normes structurelles pour dynamiser l'information de la structure, créant ainsi une tension entre réalisations et transgressions des règles, qui donne vie à l'œuvre.

C'est ainsi que Roger Caillois (1958 : 16-17) justifiait la recherche artistique en commentant une partie des effets de la conjonction du *ludus* et de la *mimicry*, initiatrice du refus d'observer les conventions. Pour lui, toutes contraintes et règles détaillées bornent le créateur et n'existent que par le

LE MESSAGE ARTISTIQUE

respect qu'on leur porte. Les nier peut annoncer l'ébauche de critères futurs d'excellence, un autre code pouvant domestiquer l'audace et la fantaisie, dessinant un autre système non moins strict et non moins gratuit.

Dans l'ancien système existe un semblant d'ordre auquel le créateur se confronte en proposant un nouvel ordre des éléments, une nouvelle stratégie discursive, d'où le mot recherche (re-cherche) : chercher à réinventer à sa façon, affirmant l'unicité de l'être à travers la multiplicité. L'innovation réside dans la réorganisation des matériaux, mais comme l'a démontré Claude Lévi-Strauss (1962 : 71), ce sont toujours les mêmes éléments exprimés différemment selon les cultures.

En analysant le contenu informationnel d'un texte artistique, je l'envisage donc comme un signe autonome, système complexe de significations représentatif de la vision « d'un » monde qui établit la relation du créateur avec sa perception de l'univers. Quelle que soit la composition de l'œuvre, pour qu'il y ait distinction au niveau du sens, il doit y avoir obligatoirement opposition entre ce système et un autre système :

Un système artistique est construit comme une hiérarchie de rapports. Le concept même de « avoir une signification » implique la présence d'une certaine relation, c'est-à-dire un fait d'une direction déterminée. Or comme le modèle artistique sous sa forme la plus générale reproduit une image du monde pour une conscience donnée, c'est-à-dire modélise le rapport de la personnalité et du monde (cas particulier : le rapport d'une personnalité, sujet de la connaissance, et du monde, objet de connaissance), cette direction aura un caractère subjecto-objectal (Lotman, 1973 : 366).

Quant au degré de l'information véhiculée par le texte, Lotman affirme qu'une information élevée est liée à une particularité de construction, par exemple l'alternance des dominances structurelles, alors qu'un élément qui avait les traits d'une prédictibilité automatique passe à l'arrière-plan faisant place à une dominante encore non automatisée. C'est

précisément à cette particularité de construction que pourra être associé le travail de Lepage, découvrant que la narration appartient à la dominance des objets sur scène plutôt qu'aux signes linguistiques.

À travers toutes ces réflexions, Lotman nous ramène à une vision peircienne de ce qu'il appelle « un système modélisant secondaire » ou signe artistique. Voyons celui mis de l'avant par Lepage dans ses mises en scène. Restons du côté de la création du signe-action à la naissance du spectacle *Circulations*¹.

La création d'une image

Les créateurs de *Circulations* ont d'abord exploré deux ressources, l'une visuelle (carte routière des États-Unis), l'autre sonore (un cours d'anglais sur cassette). De la réunion des deux ressources a jailli l'idée d'un voyage à New York. Il est aussi rapporté que : « En écoutant un des exercices du cours d'anglais composé de séries de mots aux consonances semblables, l'équipe du spectacle a eu la nette impression que les mots cachaient le viol d'une fille par son père » (Lefebvre, 1984). Nous avons ici deux exemples d'interprétants émotifs.

Voyage, viol, association entre la circulation sanguine et le réseau routier, qui tracera le double itinéraire du personnage de Louise voyageant en elle-même et sur la côte est des États-Unis, seront partie intégrante de l'œuvre-chose. Autant de choix où nous reconnaissons ce que Peirce définit au niveau des effets comme interprétants énergétiques :

Si un signe produit un autre effet signifié propre, il le produira par le moyen de l'interprétant affectif, et ce nouvel effet impliquera toujours un effort [...] il

1. J'aurais pu tout aussi bien choisir un autre spectacle ou tirer des exemples des quatre productions observées au chapitre III, mais je me tourne vers *Circulations*, car c'est avec l'avènement de ce spectacle que fut observé pour la première fois l'écart esthétique que j'analyserai plus loin et qui a caractérisé, par la suite, toutes les mises en scène où Lepage a utilisé les Cycles Repère comme processus de création.

LE MESSAGE ARTISTIQUE

s'exerce beaucoup plus fréquemment sur le monde intérieur, il est un effort mental (1978 : 130).

D'un effet à l'autre, les interprétants cumulent leur action dans la façon d'organiser un langage scénique visuel aux images multidimensionnelles. Voyons par exemple comment est communiquée sur scène la dimension existentielle d'un train, référent du voyage de Louise aux États-Unis. Il s'agissait de montrer le train dans lequel elle voyageait, tout en marquant le passage du temps dans l'espace. Voici ce qu'ont rapporté les critiques : « Six cartes postales, un micro, et c'est un train qui voyage » (Lefebvre, 1974). « Le mouvement prend alors la parole ; il évoque un environnement, un espace. François Beausoleil anime la rythmique du spectacle. Une série de cartes postales qu'il agite, fait claquer ou froter, devient un train » (Choquette, 1984).

Le signe-action est mis à nu. Comme par magie, les objets se transforment sous l'œil du spectateur. Les cartes postales, porteuses de temps et d'espace, participent à l'illusion d'un mouvement organisé pour créer un effet qui transmet une connaissance nouvelle. Lepage commente ses choix en expliquant à un journaliste : « Le texte a une importance très relative dans le spectacle (*Circulations*). C'est un spectacle sensible au niveau de l'impression [...] très dépouillé avec des accessoires signifiants. Nous nous amusons avec des choses insignifiantes pour leur donner un sens » (Cahier de presse de *Circulations*, 1984).

Il semble donc qu'il a été établi au départ, du moins pour ce spectacle, que le langage des objets aura plus d'importance que celui des mots dans le déroulement narratif. De plus, Lepage nous montre bien la nécessité d'une interprétation à partir de l'alphabet de la forme pour attribuer une signification à un objet et lui donner le statut de signe. L'organisation syntaxique des objets s'opère au détriment des conventions admises au théâtre depuis des siècles. Si nous en restons à l'exemple du train de cartes postales, nous pouvons observer en premier lieu que le procédé artistique utilisé est celui qui présente le rapport le plus faible avec la réalité, caractéristique de la dénomination

poétique, à cause de son encadrement dans le contexte de la représentation. Dans la poésie, dit Jan Mukarovsky, membre du Cercle linguistique de Prague,

c'est la relation entre la dénomination et le contexte encadrant qui ressort au premier plan. [...] la dénomination poétique est évaluée par rapport au rôle qui lui incombe dans l'organisation sémantique de l'œuvre (1970 : 394).

Selon les conventions les plus couramment admises et utilisées au théâtre, nous aurions pu entendre ou voir :

- 1- un procédé linguistique, dialogue ou monologue intérieur : dans *La cerisaie* de Tchekhov, Lioubov Andréevna, émue de rentrer chez elle après plusieurs années d'absence, raconte son voyage en train : « [...] j'étais incapable de regarder par la fenêtre du wagon, je ne faisais que pleurer » (Tchekov, 1960 : 27) ;
- 2- Louise, assise dans un décor représentant le wagon d'un train, image juxtaposée à une bande sonore reproduisant les bruits du train ;
- 3- le passage d'un train jouet sur la scène ;
- 4- la projection d'une diapositive ou d'un extrait de film représentant un train.

Mais Lepage a choisi d'attirer l'attention du public sur un signe encore plus complexe. Iconique, cette image métaphorique communique directement sa ressemblance avec un train. L'alignement de cartes postales, les bruits ajoutés offrent toutes les qualités indicielles vérifiables d'un train véritable. Enfin, l'ensemble jouant conventionnellement son rôle symbolise le voyage de Louise à travers les États-Unis, grâce à la signification que lui attribue le spectateur en établissant un lien avec l'histoire qui lui est racontée. La fonction esthétique prime sur la fonction communicative dans la façon de nous mettre en relation avec le monde.

La combinatoire poétique

Cette image particulière du train créée par Robert Lepage, par son nécessaire refus de la tradition et la

construction de son système de référents au monde, est un choix poétique. Une étude plus approfondie de son encadrement dans le contexte de la représentation nous incite à mieux définir la notion de poésie. J'emprunte d'abord à Victor Chklovski (1965), Johan Huizinga ([1938] 1951) et Roger Caillois (1958 ; 1978) quelques considérations générales sur l'art poétique.

Chklovski, tenant de l'école formaliste russe, intéressé par la perception de l'objet artistique, explique que :

Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception (1965 : 83).

Prenant la poésie dans son sens le plus large et reprenant la théorie de Potebnia qui y voyait une manière particulière de penser par images, Chklovski ajoute qu'il existe deux sortes d'images : celle qui est un moyen pratique de penser et de grouper les objets, et celle qui, par sa forme poétique, renforce l'impression, crée une vision particulière de l'objet.

Caillois (1978 : 236) voit dans la poésie une poussée qui répond à un besoin fondamental de reconnaître des analogies, similitudes de formes, de couleurs, de sons, d'odeurs, etc., situation qui remonte, bien avant l'écriture, au tout début de l'humanité. De son côté, Huizinga reconnaissait une fonction ludique à la « poiesis » : « Elle se situe dans un espace ludique de l'esprit, dans un univers propre que l'esprit se crée, où les choses revêtent un autre aspect que dans la vie courante, et sont reliées par des liens différents de ceux de la logique » ([1938] 1951 : 197).

De ce réseau complexe de relations et « d'harmoniques complices », comme l'exprime si bien Caillois, naissent les connexions métaphoriques, visions subjectives des choses.

La métaphore, par les correspondances qu'elle hasarde, se trouve définir le monopole de l'enrichissement de la perception et de la sensibilité. En fait, la comparaison ouvre les yeux ou l'esprit sur

un rapport vrai ou faux qui n'était pas encore apparu
(1978 : 236).

Mais il ajoute que le rapport proposé doit satisfaire à certaines conditions pour éviter la banalité ou l'arbitraire, comme l'absence d'évidence qui rend l'image inopérante et tue l'étonnement, ou l'incompatibilité entre les termes qui n'est que provocation et gratuité. Plus loin, Caillois dira que l'image propre à la poésie constitue le risque poétique par excellence, le mode d'exploration du monde sensible, apportant une vérité que chacun peut reconnaître et partager. Enfin, il croit que les deux moyens employés par la poésie pour satisfaire son but sont la prosodie et l'évocation préférée à la désignation.

Nous pouvons facilement appliquer toutes ces données à l'image du train de *Circulations*. Ainsi, nous avons su faire les connexions métaphoriques entre l'alignement de cartes postales, évocatrices des wagons du train, et le rendement prosodique des sons et du mouvement imprimé aux objets. Mais que signifie dans ce cas (comme dans toute situation de construction poétique) la construction poétique de l'image ?

C'est Roman Jakobson qui définit la structure du message verbal en tant qu'œuvre d'art. Tout comme la peinture est affaire de structures picturales, la poétique a affaire à des problèmes de structures linguistiques que nous pouvons appliquer également à l'organisation du langage théâtral. D'ailleurs, Jakobson (1963 : 210) mentionne que de nombreux traits poétiques relèvent non seulement de la science du langage, mais de la sémiotique générale.

Il pose la question de la mise en forme du discours en étudiant le langage dans toute la variété de ses fonctions, précisant que la structure verbale du message dépend de sa fonction prédominante. « La visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte, est ce qui caractérise la fonction poétique du langage » (Jakobson, 1963 : 218), qui n'est pas la seule mise en cause dans l'art du langage, mais bien la dominante par rapport aux autres fonctions définies comme expressive, conative, référentielle, phatique et métalinguistique.

LE MESSAGE ARTISTIQUE

Mais selon quel critère linguistique peut-on reconnaître la fonction poétique ? Quel élément est indispensable à toute œuvre poétique ? Jakobson se reporte aux deux modes fondamentaux d'arrangements utilisés dans le comportement verbal, soient la sélection et la combinaison. Le premier procède d'un choix entre plusieurs termes produit « sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antynomie » (1963 : 220), alors que le second construit la séquence en reposant sur la contiguïté. Essentiellement, nous devons retenir que : « La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence » (1963 : 220). Cet énoncé, dont on a déjà entrevu le fonctionnement dans l'étude de la pensée humaine créatrice par Lévi-Strauss, est un point de vue important auquel on peut se référer pour mieux saisir la construction d'une image poétique chez Lepage.

L'axe de sélection ou paradigmatique, par une combinaison métaphorique, fait s'équivaloir des termes qui, au départ, supposaient la dissemblance, étaient interdits de combinaison dans la langue naturelle. Ces différents niveaux sont organisés par un rapport de similitude, et Lotman ajoute à cette observation :

L'équivalence n'est pas une identité morte, et c'est précisément pourquoi elle suppose aussi la dissemblance. Des niveaux semblables organisent des niveaux dissemblables, en y établissant aussi un rapport de similitude. Simultanément des niveaux dissemblables accomplissent un travail opposé en dévoilant la différence dans le semblable (1973 : 131).

Par conséquent, les éléments formels et sémantiques jouent la complémentarité.

Si nous nous reportons à l'exemple du train, des wagons et une série de cartes postales sont deux éléments dissemblables. Grâce à des niveaux semblables (formes rectangulaires, unités pouvant être alignées l'une derrière l'autre) sont établis des rapports de similitude. Ce choix

dévoile sa différence avec un train réel, tout en accomplissant le même travail au niveau sémantique. Les mêmes rapports s'accomplissent au niveau du son et du mouvement. Des bruits reproduits par synthétiseur et amplifiés dans un micro associent leur ressemblance aux sons émis par le roulement et le passage d'un train. La manipulation des cartes postales faite par les acteurs laisse croire à la circulation du train. « Visiblement, la condition de la possibilité de combinaison est le fait qu'un ensemble de marques différentielles de chacun d'entre eux forme une intersection ne serait-ce que d'un élément » (Lotman, 1973 : 142).

C'est la combinaison de tous ces éléments hétérogènes sur l'axe syntagmatique qui constitue l'apparition de l'image d'un train qui voyage, séquence poétique de la représentation marquée par un début et une fin. Construite selon le principe d'une phrase, cet image présente un assemblage d'éléments structurels différents, mais non équivalents, un tout sémantiquement indissociable, que Jakobson (1963 : 139) nomme « phraséologisme ». Cette coïncidence nécessaire des éléments à la construction de l'image doit également se faire dans l'esprit du spectateur ; celui-ci doit pouvoir faire un lien entre les cartes postales, signe conventionnel pouvant s'assimiler aux wagons du train, et le train, signe représentatif connu par l'expérience.

Nous retrouvons cette construction syntaxique de l'image dans les trois autres spectacles de Lepage. Reportons-nous à quelques exemples qui recourent l'image du train de *Circulations*. Souvenons-nous de la lumière dissimulée qui, comme la vérité voulant faire surface, sortait des vitrines de la bijouterie, de la baignoire, du verre à boire, des armoires de la pharmacie, dans *À propos de la demoiselle qui pleurait* ; du ruban à mesurer qui, métamorphosé en flambeau de la statue de la liberté ou en pyramide d'Égypte, conviait à un rapide survol de l'histoire de l'art dans la pièce *Vinci* ; des souliers d'enfants, de femmes, d'hommes et des bottines de l'armée piétinés par des soldats chaussés de patins qui, dans *La trilogie des dragons*, recréaient sous les yeux des spectateurs la mort et

LE MESSAGE ARTISTIQUE

les horreurs de la guerre. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'analyser ces autres images, puisque c'est au niveau du signifié qu'on établit des différences avec l'image du train de cartes postales, et qu'au niveau du signifiant, ou de la construction de la forme de ces images, on retrouverait le même procédé artistique à la base de la création de leur structure.

Ce type d'images poétiques que j'ai identifié au départ comme multidimensionnelles, justement à cause de leur combinatoire poétique, se retrouvent également dans les mises en scène de Lepage à travers un autre type de structure que j'ai appelée, prenant appui sur le langage musical, contrepoint. J'en ai cité quelques exemples au chapitre précédent. De cette structure, on pourrait dire qu'elle obéit aux mêmes principes de construction que la séquence du train, mais qu'elle est intensifiée par l'accumulation de plusieurs images qui opèrent indépendamment à l'intérieur d'une même séquence, chacune étant nécessaire au phraséologisme qui, le plus souvent, évoque la simultanéité. Il ne s'agit plus seulement d'images juxtaposées à l'intérieur d'une image, mais d'images qui se superposent en gardant leur réalité propre et jouent le rôle d'éléments hétérogènes combinatoires à l'intérieur d'une sorte de fresque narrative. On peut envisager toute la représentation de la sorte : « Un langage qui se présente comme une polyphonie d'images, superposant comme en contrepoint les éléments (animés ou inanimés) qui composent la représentation » (Perelli-Contos, 1988-1989 : 319).

CHAPITRE V

Le « procédé-moins » et l'information connotative

On peut apprécier l'originalité des mises en scène de Robert Lepage en tant que message artistique en étudiant plus à fond le type d'information qui domine la représentation, conséquence du procédé artistique utilisé. Des exemples rapportés par la critique illustrent bien la richesse de la structure ludique des quatre spectacles que j'étudie :

Raymond Bernatchez (1984) raconte après avoir vu *Circulations* :

Entre eux [les comédiens] un seul accessoire. Une chaise à barreaux. Entre leurs mains cette chaise s'anime, elle cesse d'être un objet pour devenir symbole et acteur [...] Avec l'aide de deux grandes malles, le metteur en scène est parvenu à créer toutes sortes d'atmosphères et de lieux différents. Les malles debout, couchées, côte à côte, deviennent un quai de gare, un ponton sur une plage, les murs d'un « cottage » de Provincetown.

Martine R.-Corrivault (1985) résume ses impressions sur *À propos de la demoiselle qui pleurait*, de la façon suivante :

Tout est dans le traitement, dans la manière de présenter les gens et les faits. Les créateurs du Repère, le metteur en scène et la scénographe magnifient les choses, les habillent d'une couleur, d'un

LE THÉÂTRE REPÈRE

rythme, d'un langage dont la combinaison harmonieuse finit par envoûter le spectateur disponible.

Robert Lévesque (1986) fait l'éloge de Vinci et de son créateur, en écrivant :

Robert Lepage, l'un des créateurs les plus inventifs de l'actuel théâtre québécois, trouve dans le thème de Vinci (qui se rapporte autant à Léonard qu'à la signification latine du mot vici, « j'ai vaincu ») une formidable occasion de création sonore et visuelle en élaborant une analogie entre le dôme d'une cathédrale et la voûte crânienne, le corps de l'acteur étant pris comme unité de mesure architecturale.

À propos du même spectacle, la critique a beaucoup parlé de la fameuse apparition de la Mona Lisa. Voici ce qu'en dit André Cazalais (1986) :

Robert Lepage se métamorphose en Mona Lisa (la Joconde), mais une Joconde actualisée à la mode d'aujourd'hui et qui parle de sa conception de l'art dans un Burger King du boulevard St-Germain.

La trilogie des dragons, elle aussi, donne lieu à des descriptions d'images empreintes d'admiration et d'émotion, dont voici un exemple :

Nous assistons ici à une prodigieuse utilisation de l'espace, faculté au reste brillamment illustrée dans la deuxième partie quand la bonne sœur (Lorraine Côté), qui a jadis été missionnaire en Chine, fait, précairement dressée sur le panier de la bicyclette propulsée par Bédard (Jean Casault), le tour de la scène en criant sa harangue à l'infamie rouge. Du cirque surréaliste (St-Hilaire, 1987).

Voyons une autre critique du spectacle *Circulations* :

*Des boîtes à chaussures et des bouts de grillage peints en noir et c'est New York. Quatre lampes de poche et c'est l'évasion de deux prisonniers.[...] mouvements, sons : tout joue dans *Circulations*. Quelques fois, cependant, la parole dit trop (Lefebvre, 1984).*

Le critique voulait indiquer ici que certains monologues sur l'état intérieur du personnage de Louise amenaient des longueurs dans le spectacle. C'est donc dans l'absence de paroles que se situerait l'intérêt de la mise en scène pour le spectateur. Comme nous l'avons observé déjà pour le train de cartes postales, les procédés utilisés dans la description de certaines images faite par les critiques sont ceux qui s'éloignent le plus de la convention attendue, soit le code linguistique. N'est-ce pas cette absence significative que Iouri Lotman (1973 : 91) appelle le procédé-moins ?

La corrélation de l'élément inutilisé – le procédé-moins – avec la structure de l'attente du lecteur, et à son tour la corrélation de cette attente avec la grandeur de la probabilité d'utilisation dans une situation constructive donnée de l'élément textuellement fixé fait d'une information qui porte un procédé-moins une grandeur tout à fait réelle et mesurable.

Avant d'examiner plus spécifiquement ce que signifie l'utilisation d'un procédé-moins dans une mise en scène de Robert Lepage, il serait opportun de nous rappeler la définition de la norme esthétique au théâtre, et de ne pas perdre de vue que la norme se distingue de la règle qui en est la codification. À la question « qu'est-ce qu'une norme qui ne soit pas règle ? », Jan Mukarovsky (1937 : 73) répond : « Elle fait sentir sa présence à l'individu agissant comme inhibition de la liberté de son action ; à l'individu qui apprécie, elle apparaît sous forme de force dirigeant son jugement ». La norme est donc dans son essence plutôt une énergie qu'une règle.

Le caractère spécifique de la norme esthétique réside dans sa transgression, plutôt que dans son observation. Souvent l'artiste crée dans la structure même de son œuvre un autre système de normes qui, éprouvé comme un conflit, engendre la nouveauté. La structure complexe d'une œuvre d'art peut faire appel à plus d'une norme. Au théâtre, nous retrouvons, en plus de la norme linguistique, ce que Mukarovsky appelle les « règles techniques » pour désigner certaines conventions mises au service de l'illusion

créée sur scène. Nécessaires à l'apprentissage théâtral, elles évoluent jusqu'à ce que le choix de leur modification devienne une nouvelle norme.

L'absence significative

Traditionnellement, le message artistique d'une mise en scène théâtrale se construit à partir d'un texte préexistant :

Ainsi, par exemple, le texte écrit d'une pièce apparaît par rapport au spectacle comme le langage d'un système. Son incarnation est liée au fait que le monosémique devient polysémique grâce à l'apport de moments « contingents » par rapport au texte écrit. Les significations du texte écrit ne se modifient pas, mais elles ne sont plus les seules. Le spectacle est le texte verbal joué d'une pièce (Lotman, 1973 : 109).

Certains de ses potentiels d'actualisation se réaliseront suivant les règles d'assemblage d'un langage artistique fortement hiérarchisé. La dimension existentielle de ce texte appartient d'abord à l'acteur (voix, corps, gestuelle) et à ce qu'il dit. La signification complémentaire est ensuite communiquée par l'organisation spatiale (décor, costumes, objets, éclairages) et sonore.

Nous avons vu que chez Robert Lepage, le spectateur est d'abord confronté à un environnement spatial rempli d'objets qui, sous l'effet de la manipulation et du jeu des acteurs, se chargent d'un nouveau sens, donnant forme à l'imprévisible. De nouvelles règles d'assemblage des unités tissent l'action et la trame narrative. Objets, sons, corps, mouvements, éclairages, mots semblent faire partie d'un même vocabulaire par leur essentielle nécessité. La signification se transporte de l'un à l'autre dans un jeu complexe et imprévu qui violente les codes habituels.

L'interdiction conventionnelle de privilégier un autre élément que le texte est supprimée. Le metteur en scène appuie son texte sur de nouveaux principes constructifs où l'objet, premier dans la hiérarchie des codes, occupe la place centrale. Cette transgression d'un système de règles qui

établissait la norme esthétique théâtrale jusqu'à aujourd'hui est porteuse de sens, tout comme l'était cet ancien système. C'est également cette opposition conflictuelle distinctive qui permettra de mesurer l'écart esthétique qui engendre la nouveauté et sa signification.

Proposer la reconnaissance d'une absence significative au sein du texte artistique comme un écart, c'est se placer du côté de l'esthétique de la réception. Pour recevoir une signification complète, l'œuvre-chose doit passer par la classification destinateur-destinataire, ce dernier, récepteur de l'information, pouvant percevoir l'autonomie du signe artistique à travers le sémantisme organisé par le jeu de la hiérarchie des codes.

Qu'est-ce qui crée un écart et comment peut-on le mesurer ? C'est dans la théorie de Hans Robert Jauss, sur l'esthétique de l'effet produit et de la réception, que se trouvent les réponses à ces questions. La notion fondamentale mise de l'avant par Jauss est celle de « l'horizon d'attente », qui fait appel au dialogisme ou constitution d'un sens dans le dialogue. Pour qu'un jugement soit porté sur une œuvre, il faut l'existence d'une préscience, un savoir créateur d'une attente face à la saisie de l'œuvre, partagé par le public. Cet horizon est double, individuel et collectif. La rupture de cette attente (il s'agit ici des règles familières du jeu théâtral) constitue un écart, source d'effets poétiques nouveaux.

La mesure de cet écart nécessite la reconstitution de l'horizon d'attente du premier public de l'œuvre, ainsi que des conséquences des effets produits, car :

Si l'on appelle « écart esthétique » la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un « changement d'horizon » en allant à l'encontre d'expériences familières [...] cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique (Jauss, 1978 : 53).

C'est ainsi que l'interprète de la culture, tout comme le public, se voit confronté à des œuvres qui se conforment à l'horizon d'attente d'un public contemporain, mais aussi à des œuvres qui vont à l'encontre des certitudes établies, créant un écart significatif, comme c'est le cas avec les mises en scène de Lepage.

Mesurer l'écart d'une œuvre théâtrale comme *L'avare*, de Molière, semble plus facile à l'intérieur de cette théorie, puisqu'on peut synchroniquement repérer les réactions propres à l'époque de la création de l'œuvre, tout comme celles que produit la présentation d'une « nouvelle lecture » de cette pièce dans une mise en scène d'aujourd'hui. On y verrait à quel point les phénomènes sociaux ont de l'importance dans l'acceptation ou le rejet d'une œuvre.

Mais en ce qui a trait aux créations mises en scène par Lepage, on n'a pas suffisamment de recul et on doit se tourner obligatoirement vers les réactions du public d'aujourd'hui, par le biais de la critique, puisque nous sommes devant une œuvre exclusivement contemporaine. Il faut la confronter ensuite aux codes qui régissent depuis des siècles l'art théâtral. J'ai donc choisi de définir l'horizon d'attente du public de *Circulations*, en rappelant une fois de plus que c'est à l'occasion de la présentation de ce spectacle que la critique a perçu l'écart esthétique pour la première fois¹.

L'horizon d'attente

L'horizon d'attente du public de 1984 sera plus ou moins bouleversé selon que *Circulations* est présenté aux habitués des théâtres institutionnels, plus enclins à accepter les normes traditionnelles déjà évoquées, plutôt qu'aux spectateurs qui ont suivi le courant de renouvellement qui a soufflé sur les scènes québécoises au cours des années 1960 à 1980. Prédisposés à de nouveaux modes de réception, ils ont assisté à l'approfondissement du rôle du metteur en

1. Cet horizon, du reste, a peu évolué en cinq ans, sauf par rapport aux récentes productions de Lepage présentées au public québécois, mais il s'agit d'un autre problème qui relève de l'habitude créée par l'utilisation fréquente d'un même procédé au sein d'une même œuvre.

scène, à des expériences où l'on remet en question la théâtralité en jouant avec les codes théâtraux pour les démonter, afin de décoller du réalisme. Malgré tout, le texte est roi et maître, associé à l'idée de contenu, seul capable de s'adresser à l'intelligence du spectateur. Voyons un bref historique de l'évolution de la mise en scène au Québec, afin de mieux situer l'expérience de Lepage.

« Avez-vous vu le dernier *show* de Robert Lepage ? » Cette formulation signifie à quel point le pouvoir du metteur en scène est primordial au théâtre en cette fin de siècle. Le spectacle est d'abord considéré comme « sa » création, même s'il s'agit de la mise en scène d'une pièce de Brecht ou de Shakespeare. Ce peut être la conséquence d'un vedettariat à la mode, mais plus directement encore d'un revirement de situation qui ne fait plus du théâtre l'instrument privilégié d'un auteur. Au Québec, le phénomène est relativement récent.

En 1951, Jean Gascon et Jean-Louis Roux, au retour d'un séjour en France où ils ont étudié avec les grands noms du théâtre d'alors (Louis Jouvet, Dullin, les Pitoëff), rentrent au pays pour fonder le théâtre du Nouveau Monde. Ils s'inspirent des grands courants qui ont cours en Europe à cette époque. Bien sûr, quelques timides réflexions et questionnements sur le théâtre voient le jour, mais toujours sous l'influence de la mère patrie : « Nos pionniers de l'après-guerre ont pris le relais d'une conception parfaitement datée de la mise en scène, laquelle lui attribuait une fonction nécessaire, mais secondaire par rapport au texte » (David, 1985 : 55). Le théâtre des années cinquante fut convaincant, répondant dans bien des cas aux règles de l'esthétisme, mais à travers une réalité sociale encore soumise, dont le *Refus global* avait fait état quelques années auparavant.

L'arrivée de la Révolution tranquille, au cours des années soixante, ouvre la société québécoise au monde extérieur, mais l'oblige à passer par une période d'affirmation de soi avant d'atteindre l'âge adulte. Il en est de même pour le théâtre, reflet de la société. Les metteurs en scène sont bien au courant des nouvelles théories (Living Theatre,

Grotowski, Brecht, Artaud, etc.), mais les plus novateurs vont préférer défendre les principes de la création collective, véritable exutoire pour un peuple qui a beaucoup à dire et qui peut évacuer son discours dans les mécanismes de l'improvisation. Les auteurs vont écrire en « québécois », créer une dramaturgie, une appartenance, fondement de ce qui deviendra le questionnement d'une véritable théâtralité, le « comment » dire ce que nous sommes. Il serait faux de prétendre qu'aucune tentative nouvelle n'a été explorée sur le plan de la mise en scène. Pensons aux Saltimbanques, à l'Eskabel, aux mises en scène d'André Brassard, à l'équipe du Grand Cirque ordinaire qui, en amenant sur scène la grande fête de la création collective, exploraient de nouveaux rapports avec le public. La fin des années soixante marque donc le début de l'affirmation du rôle du metteur en scène.

Les années soixante-dix accentuent la primauté du nationalisme québécois dans un contexte idéologique contestataire, propre aux pays occidentaux. La dramaturgie québécoise s'intensifie et la mode est au théâtre social, politique et engagé. Révolutionnaire à bien des égards, la forme n'en reste pas moins brimée par le contenu. Pensons au théâtre Euh ! : théâtre de rue, d'intervention, d'idées, théâtre « pauvre » où l'accessoire bien souvent sert d'unique décor dans un lieu choisi pour rejoindre les couches populaires, argumenter, provoquer. Le théâtre institutionnel édifie encore plus solidement les assises de la dramaturgie québécoise, jusqu'au revirement des années quatre-vingt qui amorce la fin du grand rêve nationaliste. Bernard Andrès résume bien la situation : « C'est dans ce nouvel environnement socio-culturel marqué par la dépolitisation et l'abandon des grands projets collectifs qu'il faut appréhender le théâtre et l'expérimentation d'aujourd'hui » (1985 : 17).

Ces quelques jalons ont généralisé bien sommairement l'évolution théâtrale québécoise des années cinquante à quatre-vingt, oubliant çà et là des expériences qui ont conduit les années quatre-vingt à l'aboutissement d'une recherche qui se préparait depuis vingt ans dans la marginalité. Une enquête menée auprès de nombreux

metteurs en scène québécois en 1982, par la revue *Jeu* démontre que la situation de départ semble être renversée. La volonté convergente est : « que la mise en scène gagne en autonomie par rapport au texte, qu'elle soit le langage, l'instrument artistique du metteur en scène, le champ et l'expression même de sa créativité personnelle » (Camerlain, 1982 : 56). C'est dans cette optique que l'on peut situer la pratique de Lepage.

Le prix de la meilleure production canadienne de la Quinzaine du théâtre, accordé à *Circulations* (présentée off Quinzaine) en 1984, a considérablement joué sur l'intérêt porté soudainement au travail de Lepage. Il ne s'agit pas d'un simple hasard, mais d'une conséquence qui un jour ou l'autre aurait vu le jour, étant donné l'importance des effets produits par l'écart esthétique sur les spectateurs.

L'écart esthétique

On peut identifier cet écart de la façon suivante. Comme je l'avais observé dans l'exemple du train de cartes postales, l'organisation syntaxique de la représentation « mots – gestes – choses » renverse ses effets dans la structure « choses – gestes – mots », créatrice de l'écart. L'objet occupe la première place dans la hiérarchie des codes, conséquence la plus importante de l'organisation poétique du texte. Ainsi construit, le message artistique exige une nouvelle lecture dont la signification est entièrement dépendante, ce qui rejoint la pensée de Lotman : « En raison de la nature iconique particulière du signe en art, la corrélation spatiale des éléments de la structure est significative, elle entre directement en relation avec le contenu » (1973 : 270).

Cet écart esthétique a-t-il été perçu par la critique ? et de quelle manière ? Hélène de Billy (1985) fait remarquer au sujet de *Circulations* que « l'image prenait le pas sur le mot » ; Carole Ménard (1986) décrit *Vinci* comme une pièce « où le verbe cède souvent sa place à l'univers visuel et sonore ». Mais c'est à propos de *La trilogie des dragons* qu'on retrouve le témoignage le plus éloquent :

LE THÉÂTRE REPÈRE

*Au début était le Verbe et le Verbe était, au théâtre, l'essentiel début. Les auteurs écrivaient un texte, les acteurs l'apprenaient, et les metteurs en scène mettaient en scène les acteurs à textes d'auteurs. [...] Et si le théâtre n'est qu'illusion, faut-il absolument lui rajouter le poids de l'illusion des mots ? Eh non. [...] Ils n'étaient pas les premiers, ils ne sont pas les seuls. Mais Robert Lepage et sa gang du théâtre Repère de Québec ont décidé d'aller voir en dehors des textes s'ils y étaient, et ils ont fini par accoucher d'un monument : **La trilogie des dragons**. [...] Au début n'était pas le Verbe mais le Rien qu'une conscience destinait à devenir la vie. Or, après coup aussi les mots sont impuissants. [...] **La trilogie des dragons** est en deçà et au delà des mots (Barbe : 1986).*

Il faut remonter aux origines du théâtre grec pour essayer de mieux comprendre la signification de ce renversement. Le théâtre a souvent joué un rôle dans l'intégration de l'individu aux changements sociaux. En ce sens, Derrick de Kerckhove croit que la tragédie serait une conséquence de l'apparition de l'alphabet chez les Grecs. Il émet l'hypothèse que le développement du théâtre à Athènes serait dû à un impératif de nature physiologique, et aurait servi d'amplification aux effets de l'alphabétisation naissante (Kerckhove, 1982b : 117). Il aurait été un instrument de diffusion qui a permis d'étendre à toute la population l'intériorisation des nouveaux rapports sensoriels introduits par l'assimilation de l'alphabet. « Non seulement, ajoute-t-il, le « theatron » est la chose qu'on voit et le lieu d'où l'on voit, c'est surtout la technique qui enseigne à voir (1983 : 81) ». Il expliquait auparavant que :

l'adoption de l'alphabet par les cultures occidentales a complètement réorganisé le cerveau et tout le système nerveux des lettrés, y compris leurs façons de sentir. Et cela d'une manière comparable au changement de programme sur un ordinateur. En devenant entièrement phonétique on dirait que l'écriture a acquis une précision, une flexibilité et une neutralité assez paradoxales pour être comparées à

celles d'un code de programmation. [...] à partir de l'apparition de l'alphabet grec, l'écriture s'est de plus en plus écartée de la réalité immédiate jusqu'à devenir un code abstrait qui se substitue à la réalité (1982a : 22).

Kerckhove voit un lien entre cette situation et l'homme présenté sur la scène grecque : un être à la recherche d'une identité nouvelle, conscient des limites de son pouvoir sur la réalité, obligé d'assumer son individualité au sein du groupe. Enfin, il développe son hypothèse en rapprochant les arts d'aujourd'hui et de récentes découvertes en neurologie qui, toujours selon lui, donnent des indications précieuses sur les nouvelles attitudes cognitives rattachées aux développements des technologies de communication.

On peut rapprocher ces conclusions de celles de Louis Francœur qui, en 1989, identifiait l'écart esthétique que j'ai décrit plus tôt et reconnaissait au théâtre le pouvoir d'être le témoin d'importantes mutations dans la culture occidentale contemporaine. Il explique, au sujet de *La trilogie des dragons*, mise en scène par Robert Lepage :

Pour la première fois, peut-être, depuis les tragiques du siècle de Louis XIV, la structure linguistique SUJET, VERBE, OBJET cède le pas à un système dramatique tout à fait opposé, dont l'ordre logique serait plutôt celui qui présente d'abord l'objet, puis l'action de cet objet et, enfin, le sujet passif de l'action, l'être humain (1989b : 14).

Auparavant, le sémioticien soulignait :

Fait sans précédent dans l'histoire de notre culture, la parole dramatique est, depuis peu, sur le point de cesser d'engendrer le monde. Comme la culture qui le créait et qui, en quelque sorte était créée par lui, le théâtre occidental, en effet, depuis ses origines, proposait un même univers dont l'ordre était assuré par la logique du langage verbal (1989b : 1).

Je n'ai pas toutes les données nécessaires pour approfondir ce sujet du renversement de la structure, mais je peux supposer, à la suite de ces études, que certaines formes de théâtre contemporain, et particulièrement celles mises en

scène par Lepage, jouent un rôle important dans l'intégration des changements qui s'opèrent au sein de notre société. Lotman dit à ce sujet que « le concept de texte n'est pas absolu. Il est en corrélation avec toute une série d'autres structures historico-culturelles et psychologiques concomitantes » (1973 : 390). Ces formes théâtrales sensibilisent le spectateur, obligé d'assumer l'identité nouvelle qu'il développe face aux récentes technologies de communication, à sa situation dans le monde. Il pourrait même avoir comme fonction de servir d'amplification aux effets de l'arrivée de ces technologies. On pourrait dire alors que l'horizon d'attente est bousculé, mais aussi comblé en rejoignant l'homme dans sa modernité.

L'information connotative

Dès lors, l'écriture du spectacle s'ouvre à des sensations nouvelles. Le spectateur, sous l'effet de ces procédés-moins riches d'information connotative, est désautomatisé par la nouveauté extérieure et intérieure de la forme. Sollicité à percevoir autrement le monde, il doit s'astreindre à le lire différemment en réagissant à une information esthétique qui accroît l'originalité sémantique du message. À son tour, il explore ce signe artistique, éveille sa mémoire sensorielle à la reconnaissance du passé et de l'inconnu, de l'expérience et du désir. Participant de ce bios scénique, le spectateur éprouve un sentiment esthétique qui satisfait son instinct ludique. Il réinvente un monde qui l'éloigne des frustrations du monde réel et lui permet d'intégrer de nouveaux états intérieurs. Les émotions ressenties jouent pleinement leur rôle d'activités cognitives, « [...] reçoivent un nom, un emblème, une désignation durable qui enfin les distinguent, qui les rendent à la fois intimes et immenses » (Caillois, 1978 : 245). Roger Caillois exprime bien les effets de cette poésie créatrice d'information connotative, capable de rejoindre la totalité de l'être jusqu'au fond de l'âme :

*Une image qui d'abord la déconcertait une fois que
l'imagination l'a reconnue juste, l'exalte à pro-*

portion de son étrangeté, car elle établit une complicité entre des termes dont rien jusqu'alors n'avait laissé prévoir qu'ils pussent confirmer à leur tour que formes et élans se répètent dans l'univers et qu'il n'y existe ni monstre, ni prodige, ni songe qui n'y connaissent de répondant (1978 : 243).

Chez Robert Lepage, l'histoire racontée à travers l'action dramatique n'est plus dominée par l'information dénotative, désormais secondaire et liée matériellement à l'information connotative qui contrôle les structures discursives du langage scénique. Autonome, le signe vise une nouvelle réalité qui a comme référent le monde dans sa pluralité. Encadré dans ce nouveau contexte, l'objet subordonne sa fonction pratique à la fonction esthétique qui le déploie comme signe poétique sur l'axe syntagmatique d'une abduction métonymique, métaphorique, symbolique, peu importe, selon les mouvements de l'imagination créatrice du metteur en scène. L'image poétique, qui répond au besoin de mieux ressentir, exprime et prolonge les sensations éprouvées.

On retrouve les traces de cette magie connotative dans les critiques qui ont suivi la présentation des spectacles étudiés ici. Presque tous les commentaires portent sur la formation du langage scénique et sont en rapport avec l'utilisation de l'objet, perçu comme source d'effets poétiques nouveaux : « On y trouve, écrivait Robert Lévesque (1984) au sujet de *Circulations*, une démarche d'écriture ouverte sur des sensations nouvelles, un ton dégagé, une invention spontanée qui émeut autant qu'elle amuse ».

Quant à Cazalais (1986), il soulignait avec justesse à propos de *Vinci* : « Il y a encore plusieurs trouvailles scéniques et stratagèmes visuels qui surprennent le spectateur et qui transmettent des émotions intenses ». « La mise en scène fourmille d'idées toutes simples et d'une imagination remarquable et efficace, explique Martine R.-Corrivault (1984) dans sa critique de la pièce *À propos de la demoiselle qui pleurait*. [...] Tout reste au service de l'art théâtral et de la théâtralité, tout est brillant mais bien vivant, sensible,

LE THÉÂTRE REPÈRE

palpitant du rythme vital actuel ». « Le ravissement, l'envoûtement, le triomphe. [...] Improbable et à la fois si ensorcelant » s'écriait Jean St-Hilaire (1987) après avoir assisté à l'intégrale de *La trilogie des dragons* en juin 1987.

Mais c'est à Paul Lefebvre (1984) que revient le mot de la fin :

Si Circulations procure un si grand plaisir théâtral à qui le regarde, c'est qu'il rend sensible ce qui est peut-être à la base de ce plaisir : la jonction, d'une part, d'une représentation juste, profonde de la réalité de la vie, et d'autre part, de la jouissance que l'on ressent à décoder des procédés théâtraux aussi beaux qu'inattendus.

CONCLUSION

L'utilisation d'un processus de création, soit les Cycles Repère, qui, tout en servant de filtre à l'expérience, place le créateur au centre d'un monde à recevoir de l'intérieur, a permis la création d'un texte artistique appuyé sur une sensibilité qui dévoile une nouvelle logique associative des éléments constitutifs de la représentation. En outre, une analogie a été établie entre le comportement du créateur qui utilise les Cycles Repère et celui du bricoleur défini par Claude Lévi-Strauss. Effectivement, tous deux repèrent, choisissent et organisent leurs matériaux en vue de les faire signifier, en suivant les mouvements de la pensée primitive humaine créatrice qui a trouvé dans l'art son accomplissement et son approfondissement.

Parce que cette logique rejoint la sémiotique peircienne, grâce à l'analyse triadique du signe définie par Charles S. Peirce toujours, il a été possible, de mieux expliquer la manifestation de ces idées créatrices, ou interprétants, telles qu'intégrées dans le processus des Cycles pour servir à l'élaboration de la structure théâtrale.

Cette forme de « bricolage » pouvant conduire à la construction d'une forme poétique, elle fait saisir d'autant mieux ce rapport avec l'univers qui existe dans toute manifestation artistique, et que Jan Mukarovsky explique de la façon suivante : « [...] la poésie, à travers son évolution, est une confrontation perpétuelle du lexique avec l'univers des choses qu'il est destiné à reproduire et aux changements duquel il s'adapte sans cesse », (1970 : 387). Concrètement, cette confrontation du créateur avec l'univers des choses s'exprime dans le ludique, et ce choix poétique, inhérent aux mises en scène de Robert Lepage, résulte du

CONCLUSION

traitement ludique associé au contexte de la préreprésentation défini dans les Cycles Repère.

Johan Huizinga et Roger Caillois ont fourni des hypothèses fondamentales sur la teneur du ludique en art. Dès 1938, dans *Homo ludens*, Huizinga déplore que l'art, au fil des siècles, ait perdu plus de teneur ludique qu'il n'en ait gagné, après avoir été vulgarisé, publicisé à la fin du XIX^e siècle. Quant à Caillois, il souligne explicitement que le non-respect des règles artistiques soutenues par ce qu'il appelle le ludus fait surgir les nouvelles formes d'art et renferme l'énergie créatrice propre au théâtre de recherche. Donc, l'art aurait été progressivement détaché de son fondement en tant que fonction vitale de la société, tout en devenant une activité de plus en plus libre, individuelle et autonome :

Toutefois, [...] nier [les règles], c'est en même temps ébaucher les critères futurs d'une nouvelle excellence, d'un autre jeu dont le code encore vague deviendra à son tour tyrannique, domestiquera l'audace et interdira derechef la fantaisie sacrilège. Toute rupture qui brise une prohibition accréditée, dessine déjà un autre système, non moins strict et non moins gratuit.

Par contre, Huizinga constate le renforcement de l'élément de jeu dans la vie artistique même, sous le couvert d'un certain ésotérisme dans l'art moderne, qui exige une communication ludique entre l'œuvre présentée et un groupe d'initiés à la recherche de son mystère. Or, n'est-ce pas ce type de communication et d'expression artistiques que cultive actuellement le théâtre de recherche ? Par conséquent, Huizinga a-t-il toujours raison de prétendre que la qualité ludique en art se perd ? Malheureusement, les compétences historiques et sociologiques requises pour vraiment répondre à ces questions me manquent. Toutefois, les problématiques qui ont jalonné le théâtre au XX^e siècle montrent qu'on a effectivement souhaité à plusieurs reprises retrouver la théâtralité sur scène, ce qui a souvent été interprété comme la qualité ludique du comportement de l'acteur et du metteur en scène. Il était urgent de suppléer au

réalisme scénique envahissant et aliénant qui avait vu le jour au XIX^e siècle et qui provoquait une sorte de contamination de la vie courante. Le théâtre se devait de retrouver le plaisir du jeu conscient dans la façon de construire le texte scénique, pour recréer la véritable illusion du jeu. La théorie sur la mise en scène, mise au point par Vsevolod Meyerhold, fournit un exemple remarquable de cette problématique.

En d'autres mots, il s'agit moins de la perte de la qualité ludique en art que du changement de la fonction sociale du théâtre en tant que jeu à travers les âges. C'est ce que tendent à démontrer les conclusions de la présente analyse de l'écart esthétique créé par les mises en scènes de Robert Lepage. Tout porte à croire que l'art actuel, et plus spécifiquement le théâtre de recherche, maintient la qualité ludique, en ce qu'il protège le comportement ludique fondamental inscrit dans la pensée humaine et, de ce fait, favorise une communication de ce type, essentielle à l'élaboration de tout signe artistique, comme en fait foi l'expérience du théâtre Repère.

Ainsi, l'étude de quatre mises en scène de Robert Lepage en tant que signes artistiques, a mis sur la voie d'un écart esthétique qui a bousculé les certitudes et les attentes des spectateurs depuis 1984. La description des langages spectaculaires, qui se côtoient et se complètent à l'intérieur de la représentation, a permis d'observer que la structure de ces spectacles est élaborée en fonction des objets qui occupent la première place dans la hiérarchie des signes et qui ont plus de pouvoir narratif que les signes linguistiques. L'espace est aménagé par et pour l'objet : l'éclairage, le son et la musique répondent à leur façon à ce type de narration ; l'acteur ajuste sa performance à la présence des objets sur scène, et le texte « dit » par les comédiens occupe une place complémentaire bien que nécessaire. En somme, les images poétiques et la convention, clefs de voûte de ce type de représentation, établissent une réelle interdépendance, puisqu'il s'agit de la manipulation des objets qui met à nu, sous l'œil du spectateur, le fonctionnement du signe

CONCLUSION

poétique, créant les effets visuels qui expriment la poésie de l'image.

La distinction faite par Iouri Lotman entre langage et message, appliquée à la poésie de ces mises en scène prises comme messages artistiques, a obligé à expliquer la construction et le fonctionnement de ces images. L'image d'un train de cartes postales, signe iconique complexe regroupant des qualités indicielles et symboliques, a aidé à établir que la signification prend forme dans un contexte qui, en s'éloignant de la réalité, donne la priorité au langage des objets sur scène, privilégie la fonction esthétique dans la construction du message artistique, message agencé selon les principes de sélection et de combinaison proposés par Roman Jakobson dans sa théorie sur la construction d'une œuvre poétique.

La théorie de Hans Robert Jauss principalement, de même que les récents travaux du chercheur Louis Francœur, ont amené à cerner l'écart esthétique issu de ces représentations théâtrales comme étant un renversement de la structure lexicale habituelle sujet-verbe-objet dans une nouvelle structure objet-verbe-sujet. Dans un premier temps, il a fallu remonter aux origines du théâtre grec pour avancer de possibles explications à ce renversement structural. Puis, conformément à la terminologie de Lotman, cette absence significative des mots qui, sans être complètement absents de la partition, jouent un rôle accessoire au même titre que les autres éléments variables de la représentation, a été appelée procédé-moins. Cette transgression du code théâtral est, toujours suivant la pensée de Lotman : « Un moyen important de dynamisme informationnel de la structure ».

En ce sens, l'organisation syntaxique du message artistique, élaborée dans les mises en scène de Robert Lepage depuis le spectacle *Circulations*, est source d'information connotative capable de toucher les dimensions émotives et sensorielles du spectateur tout en lui révélant une nouvelle vision du monde. Cette stratégie discursive, par sa construction inhabituelle, reflète un nouvel ordre des choses dans la façon qu'a l'homme d'aujourd'hui de percevoir et d'envisager ses rapports au monde.

Pour mesurer cet écart, il s'avérerait intéressant de s'attarder du côté de la réception, d'observer ces mises en scène en tant que signes culturels, en tant que systèmes de communication porteurs de nouveauté. À quoi attribuer la réussite, même internationale, de ces productions ? Du côté de la critique, c'est le contenu formel, par la richesse de sa structure ludique, qui est surtout apprécié et commenté. Partout, c'est la reconnaissance du langage visuel qui, comme une musique, tend à signifier l'universel par des images qui « ont une âme avant toute chose ». Lotman dit justement à ce propos : « Ce n'est pas par hasard que la forme supérieure de compréhension pour de nombreux types de cultures entre dans la forme. " Pas besoin de mots pour comprendre », et s'associe aux communications extra-verbales : la musique, l'amour, le langage émotionnel de la paralinguistique ». Il semble donc que ce « faire visuel », au-delà des mots, rejoint l'imaginaire du spectateur contemporain.

Quant à l'impact de ce langage sur le spectateur, il épouse les effets produits sur la réception de l'œuvre, effets qui bouleversent l'horizon d'attente du public, c'est-à-dire la conscience quotidienne, de la structure conceptuelle de la période et du type culturels auxquels appartient l'interprète du texte et, finalement, de toute la structure des constructions artistiques qui lui est familière. Bien que la démarche de Robert Lepage ait été suivie jusqu'à maintenant par un public d'initiés, les spectateurs sont de plus en plus nombreux. Bien sûr, les facteurs publicitaires y sont pour quelque chose, mais cette popularité peut aussi être attribuée à ces deux conditions dont Jean-Jacques Roubine fait mention dans *Théâtre et mise en scène* : permettre à la rêverie de se déployer et agir sur l'instinct ludique du public.

En effet, la nouveauté du contenu formel alliée à la simplicité du propos agit sur la sensibilité du spectateur, éloigne les dangers d'un intellectualisme aride. Et c'est à même le principe fondamental de construire sur les sens et non sur les idées que se situent l'authenticité et l'originalité de ce langage poétique qui a pris forme dans le processus des Cycles Repère. Même si les images renvoient à des

CONCLUSION

propos et à des objets réalistes, la réalité offerte existe autrement, dans des images abstraites qui exigent la participation de l'intelligence, de l'ouverture d'esprit et de la réflexion du spectateur.

En posant la question du texte, l'écart esthétique répond à la question de la théâtralité telle que l'ont posée, au cours de ce siècle, les grands praticiens et théoriciens du théâtre, particulièrement Meyerhold en Russie au cours des années vingt. Aller à l'encontre du réalisme, redonner au théâtre un langage qui lui est propre, à l'aide de mises en scène qui dévoilent la convention théâtrale à travers le déploiement de l'objet, du geste, de la musique, c'est ainsi que Meyerhold prônait le théâtre de la convention consciente.

On se rappelle que le dernier spectacle de Robert Lepage, *Les plaques tectoniques*, a fait l'objet de critiques partagées. Dans le journal *Le Devoir*, Robert Lévesque écrit : « Si chaque scène de ces Plaques contient en soi une manière Lepage, que l'on perçoit dans l'utilisation des objets [...] le spectacle ne démarre pas, ne va pas plus loin que ses parties. C'est que le « fond », ou le propos si vous voulez, bref le contenu, toute cette matière immatérielle et intellectuelle manque au rendez-vous ». Mais Lepage, fidèle au fonctionnement des Cycles Repère, suit le cycle d'un *work in progress* où la présentation de cette première partie servira de nouveau representamen qui permettra au signé-action de continuer son évolution. Le spectateur, avisé de cette aventure, doit accepter de jouer son rôle, en adoptant un regard critique qui permettra au spectacle d'évoluer. Reste que plusieurs reprochent à Lepage de se répéter, de ne pas se renouveler. Mais là n'est pas le propos de ce mémoire qui, étranger au débat, rend plutôt compte d'une problématique à laquelle ne peut échapper tout créateur évoluant au cœur d'une société de surconsommation qui rejette bien vite le présent, qui recherche le changement, et exige constamment d'être étonné.

Pour sa part, Jean Beaunoyer, critique au journal *La Presse*, écrivait au sujet des *Plaques tectoniques* : « Alors que le théâtre illustre la fin de siècle par les temps qui

LE THÉÂTRE REPÈRE

courent, Lepage aborde déjà l'autre siècle, le siècle d'harmonie qu'avait prévu Nostradamus [...]. Cette pièce ressemble sûrement à ce que nous serons au prochain siècle ». Cette remarque rejoint bien l'explication possible de l'écart esthétique dans les mises en scène de Robert Lepage donnée au chapitre V. Si l'un des effets principaux de l'alphabétisation a été de désensorialiser les formes essentielles de la communication humaine et d'accorder à l'œil la priorité sur les autres sens, ce qui est aussi le rôle du théâtre, il convient de nous demander si le théâtre de recherche actuel peut nous apprendre quelque chose sur les transformations que nous sommes en train de subir à la suite des développements des technologies de communication, s'il est en train de resensorialiser les formes essentielles de la communication humaine ou, autrement dit, de nous réapprendre à apprendre.

En conclusion, l'utilisation du processus des Cycles Repère, mode d'observation et de connaissance de l'univers, a permis la création de textes artistiques où se révèle une partie de cette vérité nécessaire à l'humanité. Robert Lepage refuse d'appartenir à une école, il affirme vouloir avant tout avancer et se faufiler à travers le monde. *Vinci*, *La trilogie des dragons*, *À propos de la demoiselle qui pleurait* et, plus récemment, *Les plaques tectoniques* ont marqué des étapes importantes dans ce parcours dont le *leitmotiv* de *Circulations*, « Voir le monde ! », a donné le signal de départ.

BIBLIOGRAPHIE

- ANDRÈS, Bernard (1985), « Notes sur l'expérimentation théâtrale au Québec », *Études littéraires*, vol. XVIII, n° 3 (hiver), p. 15-51.
- ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard. (Coll. « Folio essais ».)
- BARBE, Jean (1986), « La trilogie des dragons. Le feu au cœur », *Voir*, (Montréal), 8 au 14 septembre.
- BEAUCHAMP, Hélène (1990), « Appartenance et territoires : repères chronologiques », *L'Annuaire théâtral*, Société d'histoire du théâtre du Québec, n° 8, p. 41-72.
- BEAUNOYER, Jean (1989), « Attaqué par la critique, Lepage réplique avec une grande œuvre », *La Presse*, 25 novembre.
- BERGSON, Henri (1978), *Le rire*, Paris, Les Presses universitaires de France. (« Bibliothèque de philosophie contemporaine ».)
- BERNATCHEZ, Raymond (1984), « Circulations au Quat'sous. De l'imagination à revendre », *La Presse*, 16 novembre.
- BOISVERT, Jocelyne (1986), « À l'ombre du grand Léonard », *Guide Mont-Royal* (Montréal), 12 mars.
- BRECHT, Bertolt (1972), *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche.
- CAHIER DE PRESSE du spectacle *Circulation* (1984), « Entrevue avec Robert Lepage » (extrait de *La Presse* du 14 novembre).
- CAILLOIS, Roger (1958), *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard. (Coll. « Idées ».)
- CAILLOIS, Roger (1978), *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard.
- CAMERLAIN, Lorraine (1982), « Échos d'une enquête actuelle », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 25, p. 41-82.
- CAMERLAIN, Lorraine, et Pierre LAVOIE (1987), « "Points de repère", entretien avec les créateurs », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 45, p. 177-208.

- CAZELAIS, André (1986), « Veni, Vidi, Vinci », *Le Point* (Montréal), 17 mars.
- CHKLOVSKI, Victor (1965), « L'art comme procédé », *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, p. 76-97. (Coll. « Tel Quel ».)
- CHOQUETTE Gilles (1984), « Circulations. Robert Lepage s'adresse à l'imaginaire du spectateur. » *Journal Liaison St-Louis* (Montréal), 21 novembre au 4 décembre.
- DAVID, Gilbert (1985), « La mise en scène actuelle : mise en perspective », *Études littéraires*, vol. XVIII n° 3 (hiver), p. 53-71.
- DE BILLY, Hélène (1985), « À propos de la demoiselle qui pleurerait », *Le Devoir*, 2 mars.
- FRANCŒUR, Louis (1989a), « Pour une sémiotique des traces », *Études littéraires*, vol. XXI n° 3 (hiver), p. 177-194.
- FRANCŒUR, Louis (1989b), « Amphitryon et les dragons ». Communication faite au congrès des Sociétés savantes, Université Laval, mai 1989. [Inédit.]
- HALPRIN, Lawrence (1969), *The RSVP Cycles. Creative Processes in the Human Environment*, New York, George Braziller, Inc.
- HELBO, A., J.-D. JOHANSEN, P. PAVIS et A. UBERSFELD (1987), *Théâtre modes d'approches*, Bruxelles, Labor-Klincksieck.
- HUIZINGA, Johan ([1938] 1951), *Homo ludens*, Paris, Gallimard.
- JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- KERCKHOVE, Derrick de (1982a), « Dominances cérébrales et systèmes d'écriture », *Communications et langages*, n° 75, p. 5-23.
- KERCKHOVE, Derrick de (1982b), « Écriture, théâtre et neurologie », *Études françaises*, vol. XVIII, n° 1 (printemps), p. 109-128.
- KERCKHOVE, Derrick de (1983), *Tragique et tragédie dans la tradition occidentale*, Montréal, Éditions Déterminations inc.
- LARRUE, Jean-Marc (1990), « De l'expérience collective à la découverte des cycles », *L'Annuaire théâtral*, Société d'histoire du théâtre du Québec, n° 8. p. 9-29

BIBLIOGRAPHIE

- LEFEBVRE, Paul (1989), « Le Théâtre Repère joue avec les mots », *Le Devoir*, 19 novembre.
- LESSARD, Jacques (1989), « Entrevue réalisée par Irène Roy, le 10 mai, à Québec ». [Notes manuscrites.]
- LÉVESQUE, Robert (1984), « Quinzaine internationale de théâtre 1984 », *Le Devoir*, 18 juin.
- LÉVESQUE, Robert (1986), « Le Vinci de Robert Lepage », *Le Devoir*, 6 mars.
- LÉVESQUE, Robert (1989), « La sclérose en plaques », *Le Devoir*, 2 décembre.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1962), *La pensée sauvage*, Paris, Plon. (Coll. « Agora ».)
- LOTMAN, Iouri (1973), *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.
- MÉNARD, Carole (1986), « Robert Lepage : « Oui, je veux savoir ce qu'est l'art... et à quoi ça sert ? », *Échos-vedettes* (Montréal), 22 au 28 mars.
- MEYERHOLD, Vsevolod (1963), *Le théâtre théâtral*, Paris, Gallimard.
- MEYERHOLD, Vsevolod (1973), *Écrits sur le théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 3 vol.
- MUKAROVSKY, Jan (1937), « La norme esthétique », *Travaux du IX^e Congrès international de philosophie*. Vol. X : *La valeur : les normes et la réalité*, Paris, Hermann, p. 72-79.
- MUKAROVSKY, Jan (1970), « L'art comme fait sémiologique », *Poétique*, n° 3, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 386-398.
- PAVLOVIC, Diane (1987a), « Reconstitution de *La trilogie* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 45, p. 40-82.
- PAVLOVIC, Diane (1987b), « Le sable et les étoiles », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 45, p. 121-140.
- PEIRCE, Charles S. (1978), *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Seuil. (Coll. « L'ordre philosophique ».)
- PERELLI-CONTOS, Irène (1988-1989), « Le discours de l'orange », *L'annuaire théâtral*, Société d'histoire du théâtre du Québec, nos 5-6, p. 319-326.
- R.-CORRIVAUT, Martine (1984), « Petite histoire d'une exploration collective », *Le Soleil*, 24 mars.
- R.-CORRIVAUT, Martine (1985), « À propos de la demoiselle qui pleurait. Des hasards fascinants. » *Le Soleil*, 21 février.

LE THÉÂTRE REPÈRE

- ROUBINE, Jean-Jacques (1980), *Théâtre et mise en scène*, Paris, Les Presses universitaires de France.
- SOLDEVILLA, Philippe (1989), « Les Cycles Repère, une méthode », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 52, p. 31-38.
- ST-HILAIRE, Jean (1987), « L'intégrale de la *Trilogie des dragons*. L'envoûtement et le triomphe ! », *Le Soleil*, 8 juin.
- TCHEKHOV, Anton (1960), *La cerisaie*, Paris, L'Arche Éditeur. (Coll. « Le Livre de poche ».)
- UBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur*, Paris, Éditions Sociales.
- UBERSFELD, Anne (1987), « Pédagogie du fait théâtral », *Théâtre modes d'approche*, Bruxelles, Éditions Laber.

TABLE DES MATIÈRES

Préface	7	
Introduction	11	
Chapitre I :	Le fondement ludique théâtral	19
	- Jeu humain et culture	20
	- Théâtre et comportement ludique	23
	- La pensée humaine créatrice	27
Chapitre II :	Les Cycles Repère	31
	- Le processus des Cycles Repère	33
	- La ressource	35
	- La partition	36
	- L'évaluation	37
	- La représentation	41
Chapitre III :	La formation du langage scénique	43
	- L'espace	44
	- L'objet	47
	- L'éclairage	49
	- Le son et la musique	50
	- L'acteur	51
Chapitre IV :	Le message artistique	59
	- La structure du texte artistique	60
	- La création d'une image	63
	- La combinatoire poétique	65
Chapitre V :	Le « procédé-moins » et l'information connotative	71
	- L'absence significative	74
	- L'horizon d'attente	76
	- L'écart esthétique	79
	- L'information connotative	82
Conclusion	85	
Bibliographie	93	
Table des matières	97	

SÉRIE « ÉTUDES » DES CAHIERS
DU CENTRE DE RECHERCHE EN LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE
(CRELIQ) DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

Volumes publiés

ALAIN FOURNIER : *Un best-seller de la Révolution tranquille* : Les insolences du Frère-Untel

MICHEL LORD : *En quête du roman gothique québécois (1837-1860). Tradition littéraire et imaginaire romanesque*

JEAN MORENCY : *Un roman du regard* : La montagne secrète de Gabrielle Roy

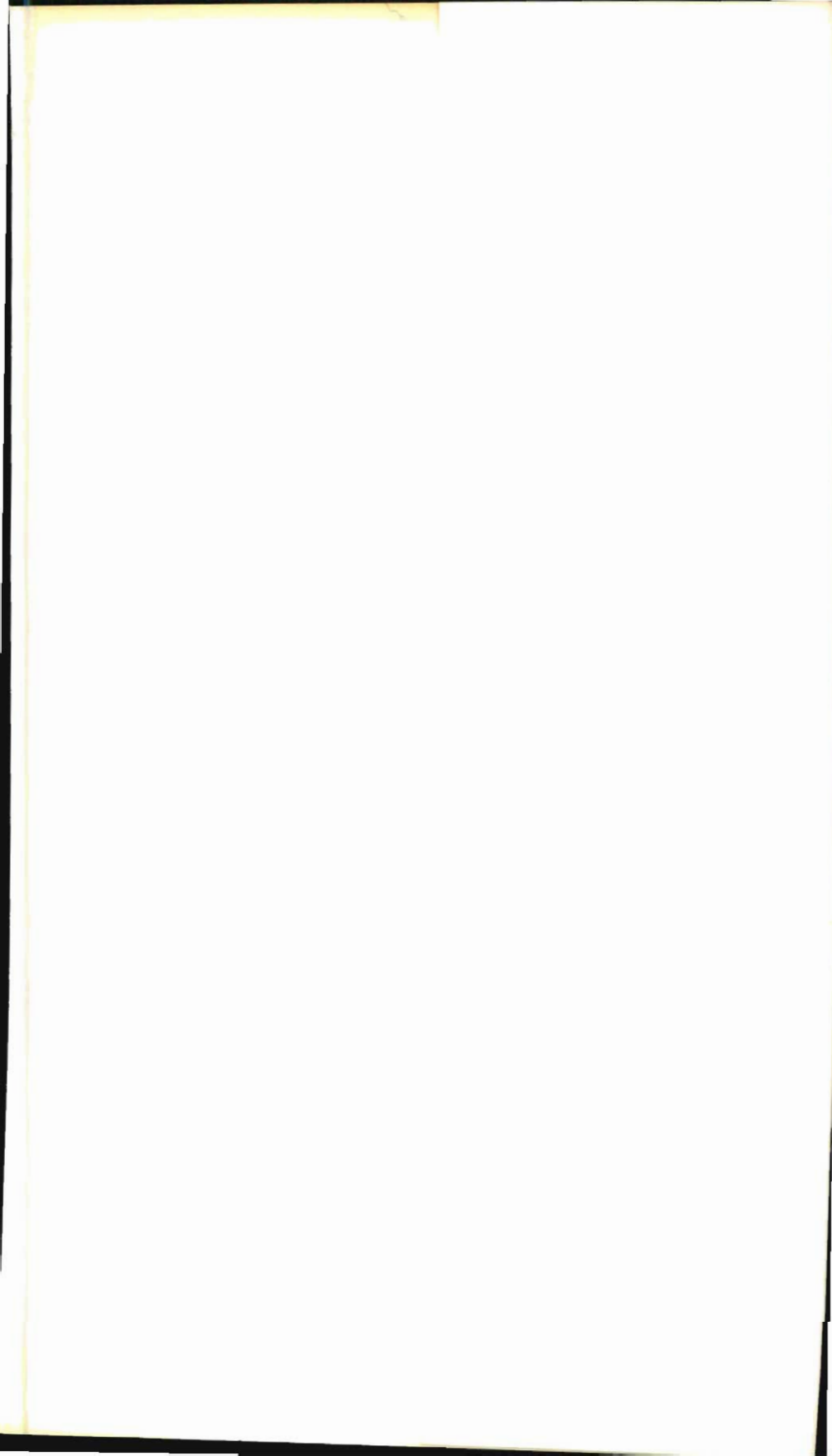
FRANCE NAZAIR GARANT : *Ève et le cheval de grève. Contribution à l'étude de l'imaginaire d'Anne Hébert*

ESTHER PELLETIER : *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*

MAX ROY : *Parti pris et l'enjeu du récit*

JEANNE TURCOTTE : *Entre l'ondine et la vestale. Analyse des Hauts-Cris de Suzanne Paradis*

ACHEVÉ D'IMPRIMÉ
AUX ATELIERS GRAPHIQUES MARC VEILLEUX INC.
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)
EN DÉCEMBRE 1993
POUR LE COMPTE DE NUTT BLANCHE ÉDITEUR



LE THÉÂTRE REPÈRE

DU LUDIQUE AU POÉTIQUE DANS LE THÉÂTRE DE RECHERCHE

Les spectacles du théâtre Repère sont l'aboutissement de l'utilisation d'un processus de création appelé « Cycles Repère ». Cette approche pragmatique et ludique, qui intègre la sensibilité des créateurs face aux objets, est source de la formation d'un langage scénique qui met davantage l'accent sur l'image suscitée par de nouvelles conventions théâtrales que sur le texte verbal. C'est dans cette perspective que l'auteure s'est penchée en particulier sur le travail de Robert Lepage. L'emploi de procédés artistiques qui font appel à une logique associative des éléments constitutifs de la représentation différente des habitudes théâtrales acquises antérieurement favorise l'originalité de la mise en scène. La signification prend forme dans un contexte qui, en s'éloignant de la réalité, facilite l'apparition d'une dénomination poétique au sein de la structure artistique. Cette stratégie discursive bouleverse l'horizon d'attente du public, crée un écart esthétique et reflète un nouvel ordre des choses dans la façon qu'a l'homme d'aujourd'hui de percevoir et d'envisager ses rapports au monde.

Irène Roy est comédienne et professeure de théâtre depuis plus de vingt ans. Elle est diplômée du Conservatoire d'art dramatique de Québec en 1970. Membre de l'équipe fondatrice du théâtre Repère en 1980, elle fait partie de la compagnie jusqu'en 1986. Elle est présentement inscrite au doctorat en littérature québécoise (études théâtrales) à l'Université Laval.

COUVERTURE : DÉCOR BAROQUE DE THÉÂTRE ITALIEN

MISE EN COULEUR : GÉRARD GODIN



CENTRE DE
RECHERCHE EN
LITTÉRATURE
QUÉBÉCOISE

ISBN 2-921053-18-7



9 782921 053181

NUIT BLANCHE ÉDITEUR