

Article

« Robert Lepage et l'esthétique en contrepoint »

Irène Roy

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 8, 1990, p. 73-80.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041108ar>

DOI: 10.7202/041108ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Irène Roy

Robert Lepage et l'esthétique en contrepoint

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 multivalence. À titre d'exemple, pensons aux mises en scène d'André Brassard, de Jean-Pierre Ronfard, de Lorraine Pintal et de Gilles Maheu. Les nouvelles formes d'expression théâtrale expérimentées au cours des deux dernières décennies transposent et communiquent une réalité québécoise tout en participant au renouveau théâtral contemporain. En ce sens, la réussite internationale du Théâtre Repère, par le biais de productions mises en scène par Robert Lepage, nous vient tout de suite à l'esprit.

Les spectacles du Repère sont l'aboutissement de l'utilisation d'un processus de création, les cycles Repère, dont les procédés ouvrent 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. Avec Robert Lepage, la fonction poétique s'épanouit dans l'expérimentation de rituels de transposition et de transformation 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 contrepoint, principe unificateur des systèmes de signes 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 mise en scène, créant un langage dont l'originalité a trouvé son plein épanouissement dans *la Trilogie des dragons*. En examinant de plus près certains signes qui ont fait récurrence dans les mises en scène énumérées précédemment, peut-être comprendrons-nous mieux l'attrait grandissant qu'exerce ce nouveau langage sur les spectateurs.

L'espace

Le lieu s'organise en fonction de la recherche suivie. Dans *Circulations* et *Vinci*, Robert Lepage adoptait 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 conventionnel, une éclatante démonstration de l'évolution de la théâtralité contemporaine. *À propos de la demoiselle qui pleurait*¹ explorait une forme de théâtre environnemental. L'espace éclaté transposait la complexité des jeux enchevêtrés du hasard au sein de l'action. D'un lieu à l'autre, les dialogues s'entrecroisaient, se répondaient, créant des effets de communications et de significations.

L'espace-temps influence également l'espace matériel de la représentation, et c'est avec *la Trilogie des dragons* que cette conjonction a atteint son plus haut degré de signification. L'organisation chronologique de la fable étant discontinuée, ce 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. 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 Soeur 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»². Ce type de cohérence spatio-temporelle participe à l'organisation syntaxique de la représentation tout en construisant le sens de la fiction.

¹ Les exemples cités pour cette pièce sont de la première production, c'est-à-dire sa création au Centre international de séjour de Québec, en février 1985.

² Diane Pavlovic, «Le sable et les étoiles», *Jeu*, n° 45, 1987.4, p. 134.

Dépouillé, l'espace scénique ne laisse place 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. Le scénographe organise l'aire de jeu en fonction de la magie qui va s'opérer sous l'oeil du spectateur... magie en grande partie dépendante de l'utilisation des objets,

Les objets

Nécessaires, les objets deviennent intéressants par leur mode inhabituel d'utilisation en fonction d'un référent qui transforme leur portée sémantique. 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*. Chaque boîte devient une maison. De ce jeu anodin va naître tout l'ancien quartier chinois de Québec, rue Saint-Joseph. Et des personnages sortiront de ces boîtes comme par magie.

Par analogie, l'objet révèle 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. Dans *Circulations*, d'où sont tirés ces deux exemples, la polysémie de l'objet contribuait à la construction du décor. Deux grosses malles de voyage se transformaient tour à tour en cabine de train, comptoir de restaurant, chambre à coucher.

On ne peut passer sous silence l'importance du rapport qui unit l'objet au personnage. Dans *À propos de la demoiselle qui pleurait*³, par exemple, apporter un verre d'eau à sa fille adoptive était un geste symbolique pour Madame 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.

³ Par exception, cet exemple est tiré de la seconde production, au Théâtre du Trident à Québec, en janvier 1986.

L'organisation syntaxique des objets accuse à son tour l'effet de contrepoint dont j'ai fait état précédemment. Ils s'imbriquent les uns par rapport aux autres, tissant synchroniquement un noeud de l'histoire. Dans les Cahiers de théâtre *Jeu*⁴, on en décrit un bel exemple tiré de *la Trilogie*: «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 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; [...]». Manipulation à vue, transformation de l'objet appartiennent au comédien, nous y reviendrons plus loin. Auparavant, examinons l'éclairage et le son qui, par la richesse de leur expressivité et de leur rendement prosodique, interviennent dans la nouveauté formelle du langage scénique, en modifiant, soulignant, nuançant le propos.

L'éclairage

Au plan scénographique, l'éclairage sert à délimiter et distribuer les différentes zones ou aires de jeu. Au plan esthétique, il déploie une ombre, cherche la lueur du contre-jour, ne dévoile que l'essentiel... à peine un visage, un profil... La lumière cadre l'image, focalise un élément du décor ou un personnage afin de guider l'oeil du spectateur vers un indice de signification. Elle 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, accentuant le mystère qui habitait chaque lieu où quelqu'un cherchait la vérité, allait jusqu'à souligner la magie du lieu théâtral même, en utilisant les lumières de la rue à travers les fenêtres de la salle.

La lumière subit les mêmes transformations que l'objet. Les lampes de poche se métamorphosent en barreaux de prison ou en phares de

⁴ Diane Pavlovic, «Reconstruction de la Trilogie», *Jeu*, n° 45, 1987.4, p. 63.

voiture dans *Circulations*; les comédiens de *la Trilogie* allument des lampes à tour de rôle, édifiant des silhouettes de gratte-ciel. Plus encore, la lumière prolonge le vécu du personnage qu'elle éclaire, ce qui fait dire au metteur en scène: «L'éclairage fait partie de l'émotion sur scène»⁵.

Le son et la musique

Le contenu auditif et les effets de rythme s'intègrent à l'ensemble du spectacle comme au cœur de la vie. À la création de *Circulations* en mars 1984, Robert Lepage soulignait déjà en ces termes, 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» [c'est-à-dire décomposition et recombinaison des séquences de l'enregistrement d'un cours d'anglais], le spectacle se transforme. L'insolite des mots et des situations, souvent très familières, constitue le ressort comique»⁶.

La structure musicale de la partition en sons et rythmes suggérait certaines structures de jeu, comme cette partition pour xylophone, ustensiles, assiettes et verres qui influençait la gestuelle mécanique des comédiens.

Quelquefois enregistrée sur bande magnétique, la trame sonore est le plus souvent exécutée en direct, à même le souffle de la représentation, allant même jusqu'à être perçue comme personnage essentiel participant de l'action. Robert Caux, musicien complice de *la Trilogie des dragons* raconte:

⁵ Lorraine Camerlain et Pierre Lavoie, «Points de repère», entretien avec les créateurs, *Jeu*, n° 45, 1987.4, p. 178.

⁶ Martine R.-Corrivault, «Petite histoire d'une exploration collective», *le Soleil*, 24 mars 1984.

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. Je ne voulais pas d'un son électronique. Quand tu recherches une musique qui soit un fil conducteur, il est important qu'elle ait une personnalité⁷.

L'acteur

Que devient l'acteur dans ce mode de représentation. Peut-il se sentir concurrencé par des signes parallèles d'une telle intensité? Cette problématique qui sous-tend la construction du personnage et le rapport à un texte mouvant, est complexe⁸. Bornons-nous pour l'instant à essayer de mettre en rapport l'efficacité du jeu de l'acteur avec les autres codes de la représentation, 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 nous présenter des personnages auxquels nous pouvons nous identifier. Le jeu est épuré, jamais surchargé par une gestuelle qui viendrait en contradiction avec l'essentielle nécessité des autres codes de la représentation. Le comédien se doit de 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 retenir une partie de son émotion, compter sur les apports visuels et sonores pour aller toucher le spectateur.

Le vocabulaire gestuel prend alors toute son importance, chaque geste étant choisi pour signifier, transposer dans l'espace ce qui est

⁷ Lorraine Camerlain et Pierre Lavoie, «Points de repère», entretien avec les créateurs, *Jeu*, n° 45, 1987.4, p. 205.

⁸ Elle est au coeur de mes préoccupations actuelles qui portent sur les systèmes grâce auxquels naît à la création.

ressenti par le personnage, ou suggérer par le mouvement ce qui se cache au-delà des mots. Cette gestuelle poétique prend toute son ampleur dans les scènes au contenu métaphorique, comme cette spectaculaire valse des patineurs de la *Trilogie des dragons*, où des militaires piétinent le sol avec les lames de leurs patins, détruisant tout sur leur passage, en référence à la guerre qui bouleverse l'ordre des vies humaines. Nous la remarquons également dans les scènes rituelles où, chorégraphiés avec soin, des gestes lents et symboliques accentuent le mystère entourant l'action.

Il existe un second rituel, quelquefois moins perceptible. C'est celui de la convention ludique qui exige la participation des acteurs à la transformation des lieux, à la manipulation des objets, aux éclairages. 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.

Le langage scénique

Image et convention deviennent les 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'oeil 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.

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. Superposés, tout en conservant leur réalité propre, ces éléments hétérogènes jouent leur rôle combinatoire à un point tel que l'absence de l'un d'eux nuirait à la signification de l'ensemble tout comme à l'esthétisme visuel.

Quel est l'impact de ce langage scénique sur le spectateur? Bien des recherches restent à faire de ce côté. Rappelons-nous seulement que

Robert Lepage insiste pour dire: «Je veux rejoindre le public sans le déprécier, le toucher sans le fatiguer»⁹. Les spectateurs qui le suivent sont de plus en plus nombreux. Peut-être pouvons-nous attribuer cette popularité aux deux conditions pour impliquer le spectateur, dont Jean-Jacques Roubine fait mention dans «Théâtre et mise en scène»¹⁰, c'est-à-dire: permettre à la rêverie de se déployer, agir sur l'instinct ludique. La nouveauté du contenu formel alliée à la simplicité du propos exerce son action sur la sensibilité du spectateur, éloignant les dangers d'un intellectualisme aride. Et c'est là que se situe l'authenticité de ce langage poétique qui a pris forme dans le processus des cycles Repère, à même le principe fondamental de construire sur les sens et non sur les idées. La réussite internationale des productions mises en scène par Robert Lepage est la reconnaissance d'un langage visuel qui, comme une musique, tend à signifier l'universel par des images qui «ont une âme avant toute chose»¹¹.

⁹ Hélène de Billy, «Veni, vidi, vinci», *l'Actualité*, septembre 1986, p. 21.

¹⁰ Jean-Jacques Roubine, *Théâtre et mise en scène*, Paris, PUF, 1980.

¹¹ Jacques Lessard, programme de *Circulations*, 1984.