

ANDRÉ OUELLETTE

**LA FIGURE DU CRÉATEUR DANS LE THÉÂTRE DE ROBERT LEPAGE
POUR UNE COMMUNICATION PARTICIPATIVE ENTRE LA SCÈNE ET LA SALLE**

**Mémoire
présenté
à la Faculté des études supérieures
de l'Université Laval
pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)**

**Département des littératures
FACULTÉ DES LETTRES
UNIVERSITÉ LAVAL**

JUIN 2001



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-65385-4

Canada

RÉSUMÉ

Ce mémoire étudie la figure du créateur, insérée dans la majorité des spectacles du metteur en scène québécois Robert Lepage, comme dispositif pragmatique permettant l'établissement d'une relation interactive particulière, voire participative, entre la scène et la salle. À l'aide d'un bassin théorique divers, mais surtout des théories de la Nouvelle Communication, cette étude met en lumière les enjeux communicationnels inhérents au codage et au décodage de spectacles théâtraux par le biais du support, de l'interface, que constitue ladite figure. Divisée en cinq parties qui suivent la progression et l'évolution du spectacle *La géométrie des miracles* (1998), l'analyse permet de mettre au jour le parallèle qui se dresse entre l'interrogation sur l'acte créateur propre aux créations de Robert Lepage et l'omniprésence de la figure du créateur dans celles-ci.

AVANT-PROPOS

Ce mémoire n'aurait pu voir le jour sans la contribution de nombreuses personnes qui m'ont supporté tout au long des démarches de recherche et de rédaction.

Je tiens d'abord à remercier du fond du cœur ma directrice, Chantal Hébert, sans laquelle le projet de cette étude n'aurait pu se matérialiser. Grâce à sa passion, sa confiance, sa générosité et ses précieux conseils, elle a su m'inspirer le goût de la recherche et me faire sentir les plaisirs de la persévérance.

Merci à Irène Perelli-Contos pour ses judicieux commentaires et ses encouragements...

À Irène Roy pour sa lecture attentive...

À mes parents, pour leur soutien et leur amour...

À Catherine, de m'avoir accompagné tout ce temps.

*
* *

Merci également au personnel de la compagnie Ex Machina et à Lynda Beaulieu pour leur accueil, leur disponibilité et leur amitié. Aux comédiens et concepteurs, pour leur ouverture, leur compréhension et les belles conversations. Finalement, un remerciement tout spécial à Robert Lepage de m'avoir ouvert grandes les portes de sa Caserne et de son merveilleux imaginaire.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Chapitre 1 : LE CERCLE	16
• <i>Le système des créations de Robert Lepage. Une question de communication</i>	
Chapitre 2 : LE CARRÉ	27
• <i>De la figure du créateur à la «biographie dramatisée». Un parcours significatif</i>	
Chapitre 3 : LE TRIANGLE	43
• <i>Les modalités interaction scène/salle. De la figure du créateur comme interface à l'image</i>	
3.1 Les niveaux de communication	48
3.1.1 Du côté du concepteur	48
3.1.2 Du côté du spectateur	51
3.2 Des rapports scène/salle	53
3.2.1 Modèles d'interaction scène/salle	54
3.2.2 Construire l'univers du spectateur	58
3.2.3 Les caractéristiques des images scéniques	60
3.2.4 La malléabilité du support de la scène	65
3.2.5 Degrés compositionnels et niveaux narratifs	66
3.2.6 L'exemple de l'édifice administratif de la compagnie Johnson Wax	72
Chapitre 4 : LA SPIRALE	76
• <i>Une figure ouverte sur une œuvre ouverte. Les images scéniques comme outil d'un regard nouveau</i>	
4.1 Les enjeux de la représentation théâtrale	90
4.2 Un regard nouveau	91
Chapitre 5 : LES LIGNES PARALLÈLES	102
• <i>Parcours figuratif. Des créateurs à l'acte de création</i>	
5.1 D'une démarche «chaotique» à la stabilité d'une figure	103
5.2 Le parcours figuratif relatif au thème de la création	108
Conclusion	120
Annexe 1 : Fiche technique du spectacle	129
Annexe 2 : Données biographiques des personnages principaux	133
Annexe 3 : Les créations de Robert Lepage	134
Bibliographie	135

INTRODUCTION

Pour exprimer le monde, l'artiste découvre un domaine cohérent d'équivalences significatives.

André MALRAUX,
Les voix du silence

L'art utilise différents systèmes de langages qui sont tous construits autour de codes précis : le jazz a ses improvisations, le ballet romantique ses tutus blancs, l'architecture gréco-romaine ses ordres, la peinture cubiste ses éléments géométriques simples et le théâtre classique sa règle des trois unités. Qui plus est, les langages et les codes de certaines formes d'art sont maintenant destinés à être précisés par le spectateur, c'est-à-dire que c'est ce dernier qui complétera les signes du langage qui se développe devant lui en l'interprétant, en définissant chacun des motifs du code selon les relations qu'il pourra tisser avec d'autres motifs de ce même code, etc. Le théâtre actuel¹ fait partie de ces formes artistiques qui sollicitent la participation du spectateur à l'élaboration du sens engendré par le langage scénique déployé sur scène, devant les yeux du spectateur. Art polymorphe et polysémique de par les divers langages et codes qui le composent, il rompt la relation de nature linéaire qui unit traditionnellement la scène et la salle dans l'objectif avoué d'établir une nouvelle relation de nature interactive — *circulaire* et constamment renouvelée —, où créateur et spectateur construisent en commun² un univers signifiant, celui de la représentation.

Les langages artistiques, tout comme le langage humain, sont éminemment autoréflexifs : ils rendent compte de l'évolution de l'entité qui utilise ce langage. Cette

¹ Par théâtre actuel, j'entends le théâtre de recherche contemporain. Il convient de définir celui-ci par la recherche de l'inédit, par le questionnement des formes, des thèmes et des conventions théâtrales — dont les habitudes de jeu et d'appréhension (écoute/regard) du spectacle, c'est-à-dire le rapport scène/salle.

² Et non pas simultanément si l'on considère le travail de création précédant la présence d'un spectateur.

évolution, tout en atteignant une plus grande maturité au fil des expériences créatrices, complexifie son langage, étend son champ d'exercice et modifie ses fonctions qui, bientôt, passent de l'utilitaire au poétique. Tout compte fait, le théâtre actuel participe à cette mutation; en fait, il voit émerger son langage propre au rythme même de son exploration intrinsèque par les différents créateurs (dont il porte de plus en plus la *signature* personnelle), mais aussi au gré de son appropriation par le spectateur. Il s'agit d'un langage dialectisant, en ce que chaque créateur l'élabore — et chaque spectateur le comprend — un peu à sa manière.

Comprendre la création théâtrale, voilà le rôle maintenant attribué au spectateur. Ce dernier ne peut plus, au mieux, apprécier contemplativement l'objet artistique qui est (re)présenté sans en saisir toutes les subtilités *langagières*. Il doit composer avec la subjectivité du créateur de même qu'avec la sienne propre, ce qui constitue une forme de nouveauté, pour distinguer le *modus operandi* de la création dont il est le témoin privilégié et ainsi participer à «l'acte d'élaboration du sens» (PERELLI-CONTOS, 1994 : 48) de la représentation. Ce que tout spectateur doit faire, en somme, c'est de confronter son «moi-artiste» (FRANCOEUR, 1993) avec celui du créateur, dans une recherche mutuelle de sens et sur les bases d'un langage qu'ils partagent. Et si le spectateur devient à son tour *créateur*, c'est que le spectacle — et évidemment son créateur — tisse des relations particulières entre la scène et la salle.

*
**

Ma recherche initiale avait pour objectif principal de questionner la présence récurrente d'un élément majeur de «l'écriture scénique» (HÉBERT, 1994) de Robert Lepage : *la figure du créateur*. Figure centrale de l'œuvre de Lepage, mais aussi de la scénographie

contemporaine et de la nouvelle dramaturgie québécoise, la figure du créateur sollicite un développement substantiel que n'avaient pas fourni les études sur la question parues au moment de ma recherche. Ces études d'ailleurs sont toujours fort peu nombreuses et l'on a tôt fait de les recenser. Les *Cahiers de théâtre Jeu* (n° 58) ont brossé à grands traits le paysage de la dramaturgie québécoise récente pointant l'émergence et la récurrence de la figure du créateur dans la production théâtrale des vingt dernières années, sans toutefois creuser le sujet. Voulant comprendre la nature intrinsèque — ou encore attribuée par convention — du recours récursif à la figure du créateur, je me suis d'abord aperçu que cette dernière ne relevait pas d'une esthétique typiquement postmoderne³ (DAVID, 1997). J'ai aussi constaté que cette figure n'est pas qu'essentiellement autobiographique, comme l'affirme James R. Bunzli à propos des spectacles solos de Lepage sur lesquels il s'est penché (1995), mais qu'elle participerait plutôt — et sur une plus grande échelle — d'une intention de démystifier l'acte créateur, devenant ainsi outil d'introspection sur l'acte créateur (VIGEANT, 1991). J'y ai alors décelé une volonté de communication de la part du créateur désireux d'établir un contact particulier avec le public/spectateur (PERELLI-CONTOS, 1994). Cependant, la question de la communication issue de ladite figure n'a été l'objet que de très peu de recherches, dont celles de James R. Bunzli (1995) et de Jeanne Bovet (1990), et encore en tant que référence au récit autobiographique et au langage. Or, Carrie Loffree a montré que «la pragmatique de la communication pouvait éclairer les textes théâtraux» (1994 : 22) qui «exige[nt] la participation des lecteurs et spectateurs, en provoquant chez eux un questionnement auquel ils ne peuvent se soustraire» (1994 : 25). Néanmoins, dans mon esprit, et en regard de mon

³ La plupart des formes d'arts ont vu, depuis la décennie 1980, la figure du créateur sinon devenir leur apanage du moins prendre une place centrale au sein du champ de la création. Avec la théorisation de l'esthétique postmoderne, les arts qui ont atteint — ou désiraient atteindre — un statut dit «populaire» ont eu recours à cette figure pour mettre en abyme leur démarche de création. Un exemple serait la sculpture de Pierre Ayot, *L'œuvre en chantier* (Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1998), qui montre le sculpteur sculptant sa propre image. Même la télévision a vu ses contenus touchés par cette vague. Pensons à la série télévisée (*sitcom*) américaine *Seinfeld* où le *stand-up* comique Jerry Seinfeld joue son propre personnage et raconte comment il en est venu à se voir offrir un contrat par le réseau NBC (sur lequel l'émission, conçue par ledit Jerry Seinfeld, est effectivement diffusée).

corpus, la figure du créateur ne fait pas que transmettre des informations au spectateur. Elle est là pour nouer des relations, pour partager des émotions, pour agir sur autrui.

Dès lors, mon intention était de mettre au jour les enjeux communicationnels qui s'inscrivent dans un spectacle théâtral et de montrer une des façons par lesquelles le spectateur peut participer à la construction du sens en refaisant, à sa manière le chemin du processus créateur. Ce faisant, il doit utiliser tous les matériaux cognitifs et mnémoniques dont il dispose, c'est-à-dire tout son savoir, toutes ses sensations et toutes ses émotions, ses préjugés et ses impressions.

*
* *

Ce que je propose ici est donc l'étude de l'établissement de ces relations entre la scène et la salle, à partir de l'analyse d'un cas type, celui du parcours créateur de Robert Lepage, mais vu à travers un autre parcours, tout autant créateur, celui du spectateur. Spectateur privilégié, dirais-je, parce que témoin d'un spectacle dont l'interprétation du sens procède de la (dé)construction d'un langage (élaboré par le créateur) et de sa (re)construction par ledit spectateur.

J'aimerais préciser que ma recherche fait état d'une démarche personnelle pour comprendre la nature et l'essence d'un «dialecte» du théâtre actuel, celui de Robert Lepage. Par dialecte, j'entends une *variété* de langage théâtral : le *langage scénique* tel que conçu et pratiqué par Robert Lepage, c'est-à-dire un langage exploitant la mise en scène à vue des formes représentées, et s'ouvrant sur le concours du spectateur en tant qu'interprète de ce vocabulaire représentationnel. Je suis conscient que, ce faisant, je limite la portée de mes

travaux à un cas d'espèce. Mais, en même temps, j'ouvre une voie de plus dans le champ des études sur le *travail du spectateur* et la réception du spectacle théâtral. Ainsi, il sera aisé de constater que je présente uniquement un pan de la recherche sur les possibilités qui s'offrent au spectateur pour décoder le langage spectaculaire, comme s'il s'agissait d'un exemple permettant ensuite d'appivoiser ce type de fonctionnement et enfin de l'utiliser lors d'expériences diverses. La présentation du travail de Lepage sert principalement des objectifs pédagogiques : définir la relation qui se dessine entre le spectateur d'un théâtre constamment renouvelé et le spectacle en question, proposer une approche possible d'interprétation dudit langage scénique et montrer concrètement les résultats d'un essai interprétatif.

*
* *

C'est en portant mon regard sur l'ensemble des créations de Robert Lepage considérées comme un système, mais surtout en m'attardant davantage à un des plus récents spectacles de la compagnie multidisciplinaire Ex Machina, intitulé *La géométrie des miracles* (1998)⁴, et dont j'ai suivi les différentes étapes de la création, que j'ai mis au jour la dynamique communicationnelle que sous-tend la figure du créateur. Ce qui m'intéressait plus particulièrement et continue toujours de m'intéresser, c'est la dimension *pragmatique* que compte cette mise en représentation, c'est-à-dire son utilisation en tant que procédé ou instrument permettant d'agir sur autrui à travers un type précis et articulé de communication. Car il existe en effet de multiples façons d'interagir à l'intérieur d'un spectacle donné; mais il faut toujours garder en tête que c'est le spectacle qui montre la voie au spectateur, celui-ci pouvant accepter ou non la proposition. Ce n'est bien sûr qu'au moment où le spectateur

⁴ Pour la fiche technique du spectacle, je propose au lecteur de consulter l'annexe 1.

choisit de participer activement au *jeu* d'interprétation du spectacle qu'il est en mesure d'utiliser la figure du créateur comme une *interface*, c'est-à-dire comme une fenêtre ouverte sur le spectacle, pour entrer dans le corps de la représentation. Il est donc possible d'interpréter un spectacle, de lui donner du sens; cela dépend de la position que le spectateur voudra bien occuper dans la relation qui l'unit à la représentation théâtrale à laquelle il assiste et *participe*. En ce sens, la figure du créateur est une invitation et une incitation à la recherche de sens et à l'analyse de la représentation. C'est par elle que le spectacle *communique* son intention d'inclure le spectateur dans sa démarche de recherche et d'interprétation et c'est aussi par elle que le décodage de l'écriture scénique peut se faire.

À l'instar de plusieurs analystes dont Louise Vigeant, je me suis interrogé à savoir «comment réagit le public» (1991 : 13) face à cette figure qu'il analyse, filtre, décode et interprète. Les questions fondamentales étant : quel type d'interaction entretient le spectateur avec la figure du créateur? Quelle(s) signification(s) donne-t-il à cette figure?

La problématique primordiale que fait naître l'étude de la figure du créateur concerne donc son rôle premier : puisqu'elle permet au créateur de s'exprimer en regard des son rapport à la création, elle doit, du coup, susciter une réflexion chez le spectateur qui est témoin de cette *communication*. Dans cet ordre d'idée, l'analyse de cette figure devait se faire dans une perspective spécifique, celle de la pragmatique de la communication. Cela m'a permis, entre autres, de préciser les raisons de l'occurrence presque systématique de ladite figure, de définir les interactions qu'elle rendait possibles entre la scène et la salle, c'est-à-dire entre le créateur et le spectateur, entre celui qui montre l'état de sa réflexion sur la création et celui qui en démarre une nouvelle. Une fois que ces éléments ont été éclairés, j'ai pu regarder comment la figure du créateur permettait au spectateur de prendre contact avec le *tissu langagier* du

spectacle, prenant forme à travers l'écriture scénique de Robert Lepage. C'est donc dire que j'ai posé l'hypothèse que la figure du créateur était une manière de point de contact sur lequel le spectateur peut s'appuyer lorsqu'il tente de saisir les différents «vocables» de l'écriture scénique. Cela m'a amené inévitablement à décortiquer ces «vocables», c'est-à-dire les images scéniques, et à voir que la figure du créateur permettait inéluctablement au spectateur d'entrer en *possession* des images afin de les interpréter et de leur donner du sens. C'est ainsi que j'ai compris que si un spectacle comme *La géométrie des miracles* offre au spectateur la vision d'une réflexion sur la création par le biais de la présence *in situ* de la figure et d'images du créateur, cette figure agissait, à juste titre, comme médiatrice de la réception du contenu communicationnel du spectacle.

*
* *

Présentée succinctement, *La géométrie des miracles* relate les moments importants de trente années (1929-1959) dans la vie de l'architecte américain Frank Lloyd Wright⁵, et retrace la relation souvent difficile unissant le maître à l'élève. Ce condensé biographique montre ce visionnaire, à l'apogée de son succès, devenant de plus en plus fasciné par la doctrine de Georgi Ivanovich Gurdjieff. Les deux hommes se connaissent par l'intermédiaire de la troisième épouse de Wright, Olgivanna, et le spectacle souligne effectivement le rôle déterminant qu'elle a joué dans la relance de sa carrière, dans sa *renaissance* artistique. Afin de saisir l'ampleur, la nature et l'origine de l'influence que cette dernière a eue sur son mari, le spectacle propose une incursion au cœur du lien qui existe entre Olgivanna et Gurdjieff. Le controversé philosophe russe lui a enseigné une fort rigoureuse philosophie de vie communautaire, basée sur la discipline du corps par la danse, qu'elle transmet au

⁵ Pour des informations de nature biographiques à propos des principaux personnages du spectacle, je réfère le lecteur à l'annexe 2.

«Fellowship» de Taliesin. C'est de l'application de cette philosophie, partiellement embrassée par Wright, que vont naître des conflits concernant les visions, individuelles et collectives, des rapports entre l'individu et le groupe.

Parmi les séquences fortes qui sont proposées, on retrouve la fondation de l'école d'architecture de Taliesin, la construction de l'édifice administratif de la compagnie Johnson Wax, le départ d'un apprenti de Wright pour l'étude de Le Corbusier («ennemi» juré de Wright), la conférence que Wright a prononcée à Moscou et l'érection du musée Guggenheim de New York. Ces données sont présentées à l'intérieur d'un cadre qui rappelle l'intérêt marqué de Wright pour les formes géométriques. Au nombre de cinq, les parties du spectacle évoquent, chacune à leur manière, les fondements de la recherche d'équilibre entre l'individu et la collectivité chez Wright et ses disciples, laquelle recherche peut aisément être transposée en relation avec la création théâtrale, et plus spécifiquement en regard de celle de Lepage.

J'ai donc voulu que la progression des divisions de mon étude soit inspirée des titres des cinq séquences du spectacle *La géométrie des miracles*. Dans le premier chapitre, intitulé LE CERCLE, j'étudie les créations de Lepage, dont *La géométrie des miracles*, comme un système, c'est-à-dire «un ensemble d'objets et les relations entre ces objets et entre leurs attributs» (WATZLAWICK, 1972 : 120). J'y souligne aussi que ce système comporte une «redondance», c'est-à-dire la répétition d'un signe qui permet de déduire les règles qui le régissent (WATZLAWICK, 1972 : 29), soit la présence d'un personnage artiste. Dans le second chapitre, LE CARRÉ, je m'attarde à la notion de «biographie dramatisée» pour établir les cadre qui distingue le procédé postmoderne ou l'*œuvre ouverte* du récit purement autobiographique. Dans le chapitre intitulé LE TRIANGLE, je démontre que la figure agit comme une «interface», c'est-à-dire «un dispositif assurant la communication» (LÉVY, 1993 :

200) entre le spectacle et le spectateur afin que ce dernier puisse l'interpréter à l'aide de son «encyclopédie personnelle» (ECO, 1992). J'examine aussi en quoi la figure du créateur est d'abord «indice» puisqu'elle transmet un message (le contenu ou la thématique ou les données informationnelles de la pièce), mais aussi «ordre», pour reprendre le vocabulaire de Watzlawick (1972 : 49), parce qu'elle désigne la manière dont le spectateur doit entendre le message ou interpréter les données. Sur ce dernier concept d'*ordre* repose la «relation» entre les partenaires de la représentation — la scène et la salle. Et, comme toute «communication ne se borne pas à transmettre une information, mais induit en même temps un comportement» (WATZLAWICK, 1972 : 49), nous supposons qu'un spectateur donné entretient une certaine relation avec le spectacle et donc n'en retire pas automatiquement le même contenu qu'un autre spectateur. Il s'agira donc de montrer que la communication est possible si le spectateur accepte le «modèle d'interaction» (WATZLAWICK, 1979) que lui propose le spectacle, et auquel l'invite et l'incite la figure du créateur, soit celui de participer à la construction du sens «en fonction de son bagage culturel, de l'éducation qu'il a reçue, de ses idées, mais aussi et surtout en fonction de son degré d'initiation à cette activité particulière de perception, de *lecture*, du spectacle théâtral» (PERELLI-CONTOS, 1994 : 49). Dans le chapitre intitulé LA SPIRALE, j'analyse les fondements de l'écriture scénique de Lepage en décortiquant les principales images scéniques de *La géométrie des miracles* à partir d'un outil littéraire et linguistique⁶ faisant partie de l'«encyclopédie personnelle» — cette *compétence* du spectateur à désambiguïser les images au moyen de son bagage mnémonique, référentiel, émotif, etc. — d'un *spectateur modèle*, les figures de rhétorique, et en dressant le parcours figuratif de la figure du créateur. Finalement, dans LES LIGNES PARALLÈLES, je confronte le parcours d'une œuvre à celui du spectateur. Ce dernier sera présenté comme le partenaire privilégié de la relation qui l'unit au créateur (re)présentant les fruits de sa réflexion sur l'acte de création.

⁶ Ici, le terme «linguistique» prend toute son importance puisque le travail du spectateur est de décoder l'écriture scénique du théâtre de Robert Lepage, donc son *langage* théâtral.

*
* *

Il est vrai, l'art use de différentes formes de langages, toutes plus originales et plus complexes les unes que les autres. Chacun des langages qu'il manipule rend compte du mode d'expression de la pensée, et également de celle de son créateur. Le théâtre actuel de recherche tente continuellement de réinventer, de redéfinir le langage théâtral, parfois par la matière textuelle, parfois par la matière scénique, comme c'est le cas pour Lepage qui «a poussé le langage au point où les images visuelles parlent de façon immédiate et transcendent souvent la parole» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1994 : 63). Pilier de cette recherche d'un langage constamment renouvelé dans le paysage théâtral québécois, mais aussi international, il place la barre haute et défie l'immobilisme qui paralyse la création et sclérose la réception : «Pour moi, affirme Lepage, si on ne cherche pas à tout réinventer du théâtre, ce n'est pas intéressant.» (CHAREST, 1995 : 124)

Robert Lepage a une façon séduisante de reprendre à son avantage les propos de Marshall McLuhan dans son livre *Understanding media* (1964) : «Lorsque l'on raconte des histoires, c'est le comment qui nous donne le point de vue sur celles-ci, donc le comment, c'est le contenu, et non seulement la forme» (PERELLI-CONTOS et HÉBERT, 1994 : 64). Ainsi, le *médium*, tel que nommé par McLuhan, est le langage sans cesse renouvelé par Lepage et le *message* est l'autoréflexion engendrée par ce langage; on comprend mieux alors pourquoi Lepage accorde une si grande place dans son théâtre à la manière de raconter. Le théâtre de Robert Lepage a toujours été et sera toujours un théâtre de recherche des formes d'expression, d'exploration du domaine de la perception et donc d'expérimentation sur les bases de la construction mentale, du souvenir et du savoir, qui sont celles de l'appréhension du monde sensible et de son transfert vers le monde intelligible.

La figure du créateur chapeaute l'ensemble de cette étude consacrée à la dynamique communicationnelle entre la scène et la salle dans le théâtre actuel; elle en est le cœur, le point focal et la pierre d'assise. C'est pourquoi, afin de saisir la figure du créateur dans son ensemble et selon diverses optiques, j'ai délibérément placé la théorie en filigrane. Ainsi, mon analyse de l'écriture scénique de Robert Lepage et de son spectacle *La géométrie des miracles* me permettra d'éclairer, sous différents angles, cette relation nouvelle — participative et interactive — qui bouscule le spectateur dans ses habitudes perceptuelles et cognitives.

Chapitre 1 : LE CERCLE

Le système des créations de Robert Lepage

Une question de communication

La communication est affaire de langage. Chacun doit trouver son vocabulaire pour rejoindre les autres. [...] Les artistes, les créateurs qui ne se laissent pas arrêter par les difficultés, ont toujours été les pionniers de la communication. À Québec, Robert Lepage appartient à cette catégorie.

Martine CORRIVAUT

Robert Lepage invente sa communication théâtrale

L'expression *communication théâtrale* «désigne le processus d'échange d'information entre la scène et la salle» (PAVIS, 1996 : 61). Bien qu'on ne puisse pas ne pas communiquer (WATZLAWICK, 1972 : 46), la scène et la salle doivent mettre en commun des outils leur permettant de transmettre des informations. Il faut donc qu'elles établissent un code commun, un langage partagé auquel elles puiseront pour formuler ou analyser messages et informations. Au même titre que l'auteur Michel Viegnes, «[j'] utilis[e] le mot langage au sens large, désignant par-là tout signal, sonore ou visuel, capable de transmettre une signification, un message, au spectateur» (1992 : 19). Ce «processus d'échange d'information» que constitue la communication théâtrale — comme tout acte de communication d'ailleurs — est intimement lié au langage, donc au code utilisé pour véhiculer le contenu informationnel. Dans le théâtre de Robert Lepage, *la figure du créateur* sera considérée tel l'élément privilégié ou la pierre angulaire du code de la communication scène / salle.

En introduisant des termes tels que *communication*, *langage* et *code* — ce dernier pouvant aussi être associé à l'idée de *vocabulaire* —, on se doute que le terme *écriture* n'est sûrement pas très loin derrière. Depuis le début des années quatre-vingt, le théâtre a mis à l'avant plan un nouveau type d'écriture, une *nouvelle écriture scénique*, «qui contribue à réinvestir les procédés formels» déjà en place «[...] par un processus continu de transformations, *in vivo* et *in situ*, depuis [l]a conception [du spectacle] jusqu'à la fin des représentations [...]» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1993 : 9). Utilisant la scène et ses ressources — espace scénique, éclairages, structures des décors, accessoires, costumes, etc. — plutôt qu'un texte préalablement établi, l'*écriture scénique* fait émerger «un langage imagé, dont la syntaxe se fait sous les yeux mêmes du spectateur livrant, en quelque sorte, le code en même temps que le message» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1993 : 10). Se proposant d'effectuer une recherche constante au niveau des formes qui structurent le spectacle et la communication théâtrale, le théâtre actuel ne peut, semble-t-il, éviter d'opérer un déplacement de son propos, de sa thématique dominante, vers un questionnement, tout légitime qu'il soit, relatif à la création.

L'interrogation sur l'acte créateur, revenant sans cesse à la fois comme procédé et contenu, constituerait donc une *redondance pragmatique* (WATZLAWICK, 1972 : 27-33) qui pourrait être posée comme principe structurant de l'écriture scénique du théâtre de recherche et, par conséquent, comme la clé de voûte de sa signification.

(HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1993 : 12)

Cette tendance, toutefois, n'est pas exclusive au théâtre. Au cours des vingt dernières années principalement¹, les différents domaines de pratiques artistiques ont connu, dans l'ensemble, l'émergence d'un phénomène récurrent : l'autoreprésentation. Qu'on étudie ne serait-ce que sommairement la peinture, la littérature, le cinéma ou la sculpture — pour ne

¹ Le lecteur aura sûrement remarqué la correspondance entre les dates où apparaissent une «nouvelle» *écriture scénique* et un questionnement récurrent sur l'acte créateur.

nommer qu'elles — on a vite fait de constater que ces disciplines recourent toutes à des formes diverses de *mise en abyme* (cf. PAVIS, 1996 : 243) pour interroger leur art et leurs modes de création. Aujourd'hui encore, nombre d'artistes² partagent leurs questionnements avec le public. Dans leurs démarches, ils se positionnent par rapport à la place qu'ils occupent dans la société actuelle, leurs propos témoignant «à la fois d'un désarroi, à la suite de la perte de repères stables, et d'une quête d'idéal» (VIGEANT, 1991 : 12). Ils communiquent ainsi au public leurs états d'âme et leurs états de faits, leurs points de vue et leurs visions du monde.

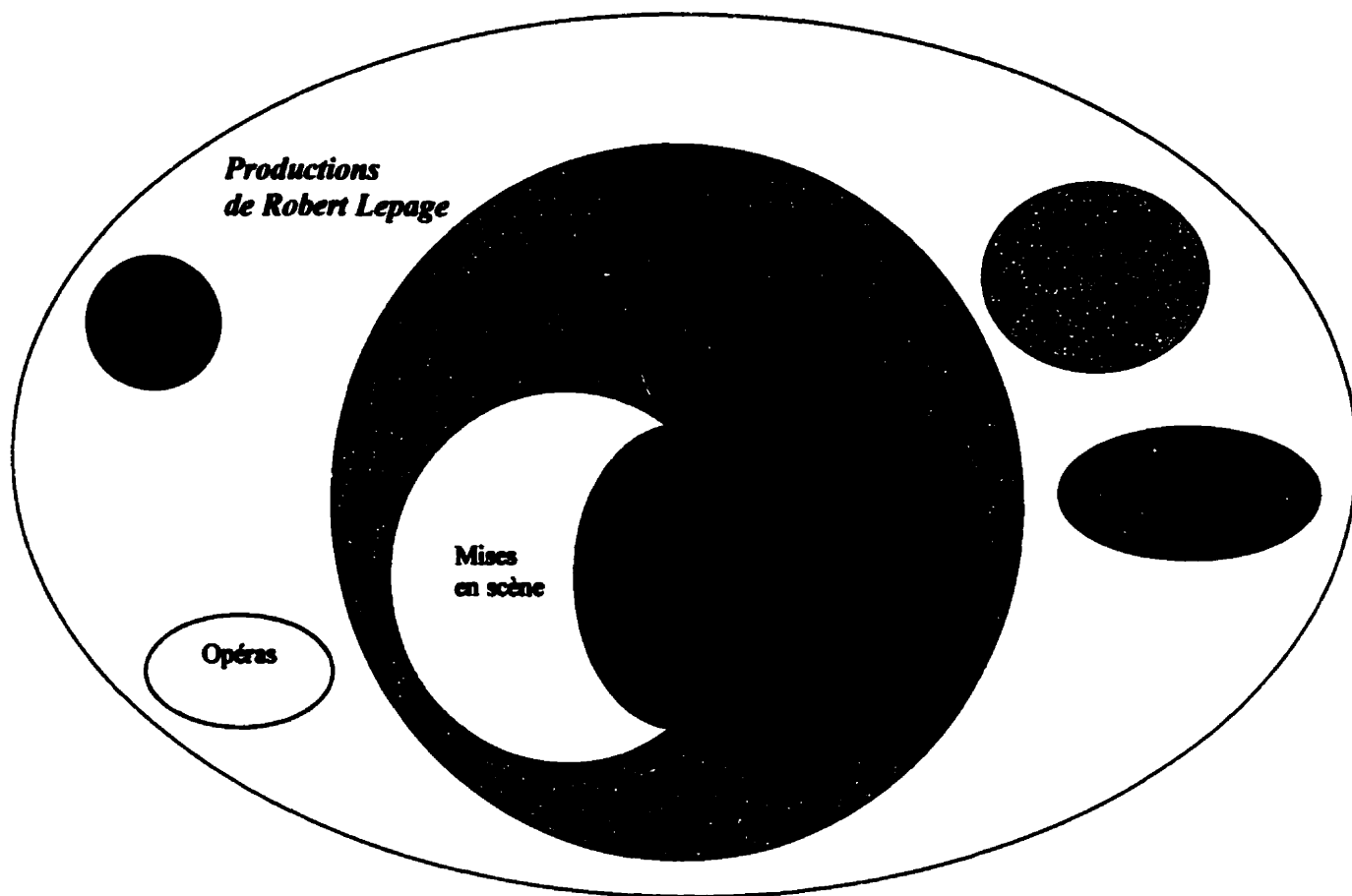
«S'il est un thème qui a beaucoup occupé la scène ces dernières années, c'est bien celui de la création» (VIGEANT, 1991 : 12). Le théâtre de Robert Lepage ne fait pas exception. L'art a toujours été un thème récurrent de ses spectacles. Dès ses débuts avec le Théâtre Repère, il a introduit des personnages artistes au cœur des pièces qu'il montait. Graphiste et chanteuse western dans *En attendant*, photographe et cinéaste dans *Vinci*, peintre et pianiste dans *Les plaques tectoniques*. Même aujourd'hui, alors qu'il œuvre au sein de sa propre compagnie de création, Ex Machina, le thème de l'art demeure omniprésent : on n'a qu'à penser à la référence à la pièce de Feydeau : *La dame de chez Maxim's*, dans *Les Sept branches de la rivière Ota*, mais aussi à tous les personnages d'artistes qui sont mis en scènes dans ce même spectacle : le personnage d'Ada Weber, chanteuse d'opéra ou encore celui de Luke O'Connor, photographe de l'armée américaine. Dans ses spectacles, il est donc question d'art — toutes formes d'art confondues et sans discrimination favorable à l'endroit du théâtre — et inévitablement d'artistes.

² En introduction, j'ai noté à ce sujet Jerry Seinfeld (*Seinfeld*) sur le plan international et pour le média télévisuel, ainsi que Pierre Ayot, sculpteur et peintre québécois. Pour le volet roman, je propose au lecteur de parcourir l'œuvre de Jacques Poulin (et plus particulièrement *Le vieux chagrin*). Et, en ce qui a trait au monde du théâtre québécois, notons les pièces *Le vrai monde?*, de Michel Tremblay et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, de Normand Chaurette.

Abordées sous cet angle, certaines œuvres dramatiques — ou encore l'ensemble des œuvres — de Lepage peuvent être regroupées sous un même libellé et ainsi former ce qu'en pragmatique de la communication on nomme un «système» ou un «sous-système»³ (WATZLAWICK, 1972 : 121). En les percevant comme tel, c'est-à-dire comme «un ensemble d'objets et les relations entre ces objets et entre leurs attributs» (WATZLAWICK, 1972 : 120), il est possible de reconnaître en chacun des schèmes de fonctionnement, des redondances, des modes de communication propres, ainsi que des relations précises entre les divers éléments qui constituent le système en question. Car, en définitive, ces divers éléments s'interpellent, s'influencent, se rejoignent ou se différencient au contact les uns des autres. Cette théorie donc, basée sur l'interaction qui existe entre les divers éléments d'un système, sur leurs relations les uns aux autres et avec leur environnement, nous permet d'aborder l'univers des «productions professionnelles» de Robert Lepage en le définissant en tant que système. De ce «méga-système»⁴ des productions de Robert Lepage, on peut circonscrire un certain nombre de sous-systèmes : spectacles rock (le *Secret World Tour* de Peter Gabriel), opéras (*Le château de Barbe-Bleue*), films (*Le Confessionnal*), événements culturels (*Le printemps du Québec*), théâtre, etc. Du sous-système «théâtre», ressortent deux sous-sous-systèmes : les créations, les (ré)interprétations de textes existants (*Elseneur*) et les mises en scène (*Le Songe*).

³ D'après les auteurs d'*Une logique de la communication*, «on peut toujours subdiviser un système donné en sous-systèmes» (1972 : 121) en tenant compte de la nature des objets composant ces nouveaux ensembles et des relations qu'ils entretiennent entre eux et avec leur milieu.

⁴ Le préfixe «méga-» est de moi et marque, à mon avis, l'ampleur du système, sa diversité et sa complexité.



Dans l'optique de ma recherche, il s'agissait de circonscrire un système particulier, formé uniquement des *créations* (cf. annexe 3) de Robert Lepage. C'est donc dire que j'ai éliminé de mon champ d'analyse toutes les productions qui ne sont en fait que des (ré)interprétations de pièces ou des mises en scènes telles que *La Tempête* et *Le songe d'une nuit d'été*, de Shakespeare ou *La visite de la vieille dame*, de Dürrenmatt, pour me concentrer sur le côté recherche et création de l'activité de Lepage. Dans ce nouvel ensemble que forment les «créations», au cœur de ce *nouveau* système, gravitent des œuvres telles *La trilogie des dragons*, *Vinci*, *Les plaques tectoniques*, *Les aiguilles et l'opium* et *La géométrie des miracles*. Chacune de ces pièces constitue un sous-système du système «créations» et est régie par ses propres modes de fonctionnement. Le présent travail portera essentiellement sur l'étude de *La géométrie des miracles*, de ses codes et de ses figures. À la suite de Rémy Charest, qui signalait que «[l]es créations dirigées par Robert Lepage sont peuplées de motifs

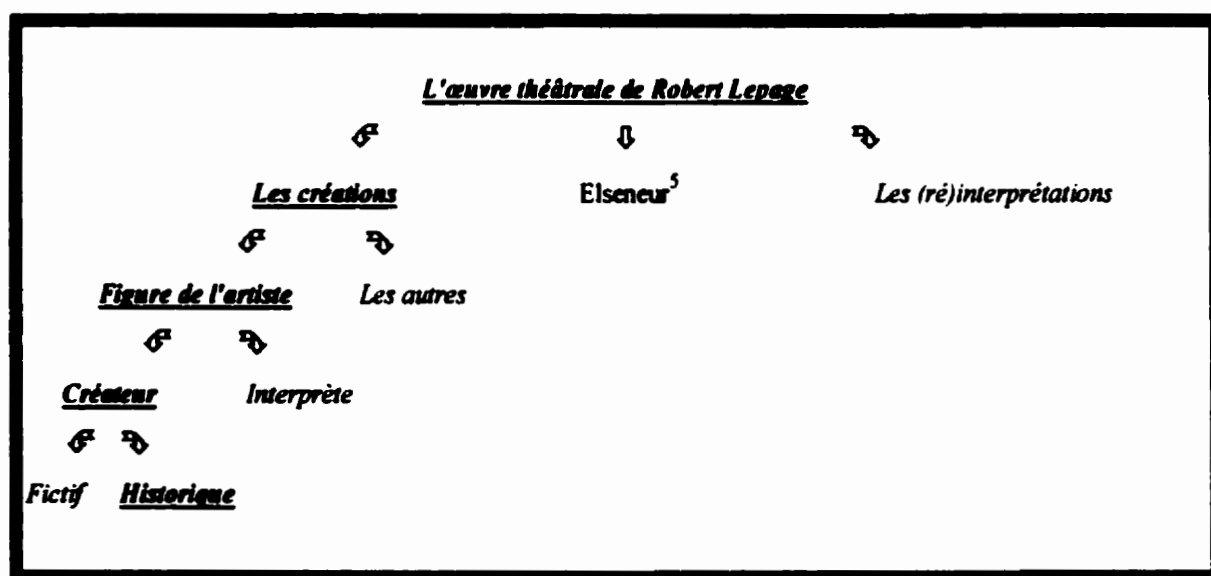
récurrents, dont la liste comprend thèmes et rituels, objets et actions très variés» (1995 : 93), je note que, dans ce système, certains objets — les pièces de théâtre — présentent des formes constantes et récurrentes sur les plans formel et thématique dont une concerne la figure de l'artiste.

Il existe donc dans les créations de Robert Lepage une «redondance pragmatique» (WATZLAWICK, 1972 : 27-33), c'est-à-dire la répétition d'un signe qui permet l'établissement d'une relation spécifique et «fait tenir ensemble le système» (WATZLAWICK, 1972 : 29) tout en permettant d'en déduire les règles qui le régissent. Cette figure de l'artiste, que je viens d'identifier, peut, parce qu'elle constitue aussi elle-même un système, se subdiviser en catégories ou sous-systèmes complexes : les créateurs et les interprètes. Effectivement, parmi les personnages *artistes* que l'on retrouve dans les spectacles de Lepage, certains sont des *interprètes* (créateurs à leur manière, c'est-à-dire en (re)créant les œuvres originales), tel William Reese, le pianiste «virtuose» des *Plaques tectoniques* ou Pierre Maltais, danseur de buto dans *Les sept branches de la rivière Ota*. Outre cette donnée, on remarque très vite que la grande majorité des artistes «importants» dans les productions de Lepage sont des créateurs. Déjà dans *la Trilogie des dragons*, Pierre Lamontagne et Yukali se présentaient en tant qu'artistes visuels et le spectateur pouvait voir sur scène leurs créations



Photo : Claudel Huot (Archives Ex Machina)

respectives : *la Constellation* (une installation de lumières) et *la Trilogie des dragons* (trois peintures). Les spectacles subséquents, soient *Vinci* et *Les aiguilles et l'opium*, ont donné à voir les personnages de Philippe, photographe, de Robert, cinéaste, de Vinci, de Miles Davis et de Jean Cocteau. Dans *les Plaques tectoniques*, le spectateur avait droit à un collage de créateurs fictifs et réels, représentés sur scène ou simplement évoqués : la peintre et professeure d'histoire de l'art Madeleine, Eugène Delacroix, Chopin, etc. *La Géométrie des Miracles*, quant à elle, ne fait pas exception et propose au spectateur une panoplie de créateurs tels Katherine Mansfield et Meyerhold, mais dont les deux créateurs principaux sont Frank Lloyd Wright, architecte, et Georgi Ivanovich Gurdjieff, chorégraphe et musicien.



Comme Robert Lepage considère lui-même le spectateur comme un créateur dans le processus d'écriture d'un spectacle : «Yes, the audience is a very creative writer in the process — people don't necessarily come up afterwards and say, "I think you should do that", but they contribute by their reactions.» (WHITLEY, 1999 : A5), j'ai cherché à comprendre le rôle de

⁵ Ce spectacle ne correspond parfaitement ni à l'ensemble des créations ni à l'ensemble des mises en scène; il fait plutôt partie des (ré)interprétations, car il puise dans les deux à la fois. Il se base sur le texte de *Hamlet* de Shakespeare revisité par Lepage, sans toutefois correspondre au classique.

celui-ci dans sa relation au spectacle. Je me suis donné comme mandat de privilégier la figure du créateur et ainsi de l'éclairer dans son rapport au spectateur, ainsi que dans le rapport de celui-ci à la création artistique. Ce faisant, j'ai mis volontairement de côté la figure de l'interprète. Celle-ci aurait pu fournir certains renseignements sur la perception qu'a un artiste d'une œuvre artistique, mais sans toutefois apporter d'information sur l'idée de la création de cette œuvre vue de l'intérieur. Néanmoins, le travail d'interprétation ou de (ré)interprétation de l'art que fait Lepage lorsqu'il met en scène dans ses spectacles des créateurs renvoie directement à l'intérêt qui se dégageait de la figure de l'interprète tout en magnifiant un point d'importance capitale : c'est maintenant un créateur qui explore un autre créateur — et non un interprète qui explore l'œuvre d'un autre créateur.

À l'instar de la différenciation entre interprètes et créateurs, j'opère une autre distinction et classifie les personnages créateurs en «fictifs» et «historiques»⁶. Le personnage fictif (par exemple Pierre Lamontagne dans *La trilogie des dragons*) prend sa source dans l'imaginaire, alors que le personnage historique (par exemple Chopin dans *Les plaques tectoniques*) trouve son origine dans le concret de l'histoire de l'humanité. L'intérêt de ce type particulier de personnage repose sur son accessibilité en tant qu'icône pour un public varié et diversement informé. C.S. Peirce définit l'icône ainsi : «[icons] serve to convey ideas of the things they represent simply by imitating them». Il poursuit en disant : « In intercommunication, [...] likenesses are quite indispensable [...] [and] will be the only means describing the qualities of the things and actions which [we] have in mind» (PEIRCE *, 1999). La relation qui prédomine entre le public/spectateur et l'icône est donc de nature

⁶ Nous substituons au terme «réel» — généralement utilisé dans ces cas — l'adjectif «historique». Nous l'opposons ici à «fictif» — c'est-à-dire issu de l'imagination — pour désigner tout personnage ayant déjà existé à un moment ou à un autre de l'histoire de l'humanité. Nous évitons d'employer l'épithète «réel» puisque tout personnage appartenant à un spectacle dramatique, tout personnage dramatisé, bien qu'il ait *effectivement* existé, ne peut être considéré comme réel au sens de «véritable». Ce faisant, nous minimisons les possibilités de corrélations entre la véracité de la réalité historique et le propos fictif de la pièce.

référentielle, c'est-à-dire que l'icône permet ces rapprochements qualitatifs entre le personnage créateur et l'idée que le spectateur en a par le biais de caractère d'historicité. Donc, le personnage de créateur *historique* permet au spectateur une plus grande possibilité de compréhension, en regard de son «encyclopédie personnelle» (ECO, 1992) ou de celle qu'il développera puisqu'une certaine documentation archivistique est alors à sa disposition, ce qui n'est pas le cas pour un personnage fictif. Or, si la culture générale peut habituellement servir de référence de base pour établir un premier contact entre un événement ou un personnage historique et un individu, ce n'est pas aussi simple pour une donnée fictive, qui, malgré des références qui orientent plus ou moins le regard et la pensée vers des éléments qui peuvent puiser au factuel de la vie et de l'histoire, demeure moins accessible.

Il sera plus facile de comprendre avec l'exemple suivant. Le spectacle solo *Vinci* place à l'avant plan deux types de créateurs différents. Leonardo da Vinci est de type «historique», alors que Philippe est de type «fictif». Leonardo renvoie à «La Joconde», aux machines volantes ou de guerre. Philippe, quant à lui, ne renvoie *directement* qu'à la photographie. Voilà qui est bien vaste! À de la photo qui se veut artistique de surcroît, à des photos de salles de bain particulièrement. Peut-être y a-t-il là une référence à Marcel Duchamp et son style *ready-made*? Peut-être pas. Autre exemple, tiré des *Plaques tectoniques* : le personnage de la peintre Madeleine, présentée en fin de spectacle comme le chef de file du mouvement néo-romantique canadien, renvoie aux données sur le romantisme, au mouvement romantique en peinture, à Delacroix, etc. Plutôt que de se faire écho à lui-même, ce personnage fait référence aux éléments qui l'ont construit. L'intérêt des personnages historiques est donc essentiellement de nature «utilitaire», à la fois pour le spectateur qui essaie de décoder le spectacle qu'on lui présente, mais aussi pour le créateur qui se soucie du travail du spectateur. Il est à noter que Robert Lepage lui-même est conscient de l'importance des balises culturelles

qu'il inclut dans ses spectacles : «Mes spectacles sont remplis de références culturelles, je parle des icônes les plus importantes, comme Vinci, Chopin, parce que ce sont des portes d'entrée pour le public» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1994 : 64).

S'il peut cependant sembler que mon choix de l'artiste *créateur historique* est arbitraire, il faudra le revoir à la lumière de l'hypothèse de travail que je m'étais proposée d'explorer, et développerai plus loin, à savoir que la figure du créateur *historique*⁷ est une sorte d'«interface» (LÉVY, 1990) qui unit le spectacle et le spectateur afin que, dans la perspective qui nous intéresse, ce dernier puisse saisir le non-dit de la représentation à l'aide de son «encyclopédie personnelle» (ECO, 1992).

Donc, ce que j'éviterai lorsque je me concentrerai sur l'étude de *La géométrie des miracles*, c'est d'occulter — comme il arrive trop souvent lorsqu'on ne retient que le point de vue autoréflexif — les stratégies interlocutoires et communicationnelles mises en œuvre par la figure du créateur. Car ma perspective ne se situe pas au niveau du contenu de la thématique en question mais au niveau de son véhicule⁸ communicationnel spectaculaire. Ce que je cherche à mettre au jour, c'est la *relation* — ou «modèle d'interaction» (WATZLAWICK, 1972 : 65-69) — instaurée entre les interlocuteurs (scène et salle) par la figure du créateur et cela au-delà du *contenu* informationnel que véhicule le personnage. Or cette figure influe sur la dynamique scène/salle, dynamique au bout de laquelle une signification est donnée au spectacle par le spectateur. C'est précisément sur cette dynamique que portera dorénavant toute mon attention. En admettant que la représentation est une construction «collective», la

⁷ Nous conviendrons à partir de maintenant que l'omission du qualificatif «historique» n'a pour objectif que d'alléger le texte. Chaque passage qui reprendra les termes «créateur», «personnage de créateur» ou «figure du créateur» concernera toujours la notion d'*historique*. Le cas échéant, il sera fait mention de l'orientation que nous voulons accorder à ces termes.

⁸ Le terme «véhicule» est ici emprunté à Eco qui dit que : «le véhicule est toujours représenté par une fonction sémiotique complète (expression plus contenu) renvoyant à un autre contenu qui pourrait être éventuellement représenté par une ou plusieurs autres expressions» (1992 : 165).

figure de l'artiste agirait donc sur le travail «collaboratif». Elle serait, de ce fait, plus qu'un dispositif postmoderne, un dispositif pragmatique. C'est ce que nous allons maintenant vérifier.

Chapitre 2 : LE CARRÉ

De la figure du créateur à la «biographie dramatisée»

Un parcours significatif

[Peter Brook] told Lepage that Gurdjieff had been a big influence on Wright's third wife, Olgianna, who in turn had influenced the architect. It just so happened that Gurdjieff also dabbled in choreography, replicating his mathematical approach to spirituality in his geometrical approach to dance. And in such dance, Lepage found a kinetic metaphor for Wright's architecture.

Mark FISHER
Buildings and Food

De même que j'ai départagé les personnages de créateurs des personnages d'interprètes, les personnages fictifs des personnages historiques, je vais ici opérer un clivage en définissant ce qui constitue un spectacle dit *biographique* et un spectacle qui utilise des *anecdotes biographiques*. Cette fois, la distinction sera plus simple à faire. Un spectacle qui se veut biographique tentera de rendre compte de la vie d'un personnage, sinon dans son ensemble, du moins d'une partie de sa vie selon la plus totale véracité possible. Par contre, un spectacle élaboré autour d'anecdotes biographiques utilisera ces données pour atteindre un but qui dépasse le simple récit de vie.

Les spectacles de Robert Lepage, j'en ai fait la démonstration au chapitre précédent, fourmillent d'icônes culturelles. Dans sa recherche d'un langage théâtral renouvelé et à cause

de son type spécifique de création — à mi-chemin entre les Cycles Repère¹ et l'approche d'Alain Knapp², mais toujours totalement un produit *lepagien* —, les figures marquantes de l'histoire de l'humanité, des arts et des sciences permettent au concepteur qu'il est d'explorer de nouvelles avenues et de proposer au spectateur qui choisira de le suivre dans les méandres de sa création quelques points d'ancrage, des points de repère, qui orienteront la lecture du spectacle de la même manière qu'ils ont orienté sa création. En ce sens, je trouve primordial que spectateurs et analystes posent de plus en plus leurs regards sur les multiples formes des spectacles, en interrogent les diverses factures pour enfin en venir à étudier la poétique visuelle de Robert Lepage. Car c'est par l'image que se produit le renouvellement du langage théâtral chez ce «faiseur d'images». Et, analyser la structure formelle, ce n'est pas mettre de côté le contenu thématique ou même la fable, c'est plutôt la découvrir sous des angles différents.

En effet, si l'*écriture scénique* donne simultanément à voir le code et le message — parce qu'il s'agit d'un processus *in vivo* et *in situ* (HÉBERT et PERELLI-CONTOS : 1993)—, le spectateur doit être sensible à la structure communicationnelle du spectacle s'il souhaite en comprendre le propos. Ainsi, le *renouvellement* de ce langage théâtral tiendrait plus dans son mode de communication et dans le modèle d'interaction qu'il met en place entre le spectacle et le spectateur que dans le contenu de la fable qui est racontée. Ce constat m'amène donc à mettre en parallèle la célèbre phrase de Marshall McLuhan : «Media is the message» (1964) et la méthode de création de Robert Lepage.

¹ Les Cycles Repère consistent en l'exploration, selon une stratégie définie, d'une ressource sensible à partir de laquelle on découvre le propos dramatique à être élaboré. Par exemple, l'examen d'une pierre peut conduire à un spectacle sur les bâtisseurs de cathédrales. Pour plus de renseignements sur cette méthode, je suggère la consultation de deux documents : «Du ludique au poétique...» d'Irène Roy et un entretien de Jacques Lessard dans les *Cahiers du théâtre Jeu*, numéro 52, intitulé «Les cycles repère, une méthode». Les références exactes sont données en bibliographie.

² Cette approche privilégie l'intuition et confère à l'acteur le statut de créateur. À partir d'une partition donnée («ressource»), l'acteur crée le tissu dramatique en accord avec ses propres intuitions. Je recommande de consulter cet ouvrage d'Alain Knapp : *A. K. Une École de la création théâtrale* (cf. bibliographie).

Effectivement applicable au travail de Lepage, cette assertion de McLuhan éclaire le processus chaotique duquel Lepage tire ses spectacles et, conséquemment, leurs propos respectifs³. Qualifier quelque chose de «chaotique» peut paraître péjoratif. Pourtant, il en va ici tout autrement. Le chaos qui est à l'origine des œuvres de Lepage est comparable à celui du début des temps : le Big Bang. Constitué de matière hétérogène, hétéroclite, mais toujours organique, ce chaos sert de *source* à laquelle il puise pour chercher des *ressources*, pour tisser des liens — telle une toile d'araignée — et pour engendrer un ordre provisoire, qui se définira et se précisera au cours du long et patient processus de création qu'est le *work in progress*. La «signature» lepagienne tient en ceci : du chaos initial naît une forme, et donc un potentiel de signification, qui prend sens et cohérence au gré des lectures et relectures que font le concepteur et, surtout, le spectateur. À l'origine de ce chaos, il y a donc toujours une ressource — qui crée une manière d'explosion — qui fait apparaître une panoplie d'images, appelées à être reliées entre elles — une première réticulation étant l'œuvre du créateur et une seconde, celle du spectateur — et porteuses de significations potentielles, d'un langage qui est le leur et d'un code qui s'établit avec la naissance de ces images. La figure du créateur est au nombre de ces germes originels.

Les personnages de créateurs *historiques*, il est utile de le rappeler, servent de source à laquelle Lepage puise pour édifier sa structure dramatique. Je pense d'abord au spectacle *Vinci* où le caractère paradoxal des réalisations de Léonard de Vinci — lui qui détestait la souffrance humaine, mais construisait néanmoins des machines de guerre — permet de questionner puis de représenter, dans le spectacle, les interrogations du jeune photographe Philippe en regard de sa propre intégrité artistique. J'évoque ensuite *Les aiguilles et l'opium*

³ Il est à noter que certaines idées semblent revenir ou reviennent effectivement d'un spectacle à l'autre. Ceci tient d'une part au fait que le travail soit un *work in progress* et, d'autre part, au fait que Lepage travaille à plus d'un projet à la fois. Mais aussi, ce chaos qui génère les images et le propos fait naître des hasards et des coïncidences auxquels Lepage est sensible.

ou *Les plaques tectoniques*, deux spectacles où des événements de la vie de certains artistes ayant véritablement existé permettent de tisser un récit sur le destin des relations amoureuses, comme le cas de Miles Davis et Juliette Gréco ou encore de George Sand et Frédéric Chopin.

Les personnages de créateurs de Lepage, bien qu'ayant pris part à l'histoire, ne voient pas l'ensemble de leurs vies étalé à l'intérieur des spectacles. Ses pièces ne sont ni une biographie à proprement parler — «Genre [...] qui a pour objet l'histoire de vies particulières» (Le Petit Robert 1, 1990 : 186) —, ni une *exposition* d'œuvres de l'artiste en question. Ses spectacles sont, selon ses dires, «le point de vue d'un artiste [...]» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1994 : 66). Et ce point de vue d'artiste ou ces regards que Lepage dirige sur d'autres artistes sont, à mon avis, une manière d'explorer de nouvelles avenues du langage théâtral qu'il souhaite renouveler.

Lepage convoque donc des données d'ordre biographique et les utilise au gré du propos développé. Il dramatise des passages de nature historique et en fait des éléments de pure fiction qui n'ont de réelle valeur qu'au sein du spectacle et de la trame qui se construit sous les yeux du spectateur. Le contact avec le spectateur se fait généralement par le biais d'une anecdote biographique.

Il y a là dans la façon de faire de Lepage un procédé *stylistique* qu'Alexandre Lazaridès nomme la «biographie dramatisée». Celui-ci consiste en fait à prendre comme matériau de base de la trame dramatique «un quelconque argument biographique [...] afin de lui donner sens, direction, ordre, et, par-là, de nous éclairer nous-mêmes, ici et maintenant, sur ce qui se passe autour de nous» (1991 : 101). Lorsqu'on parle de «biographie dramatisée», on entend par là le collage d'événements qui sont arrivés dans l'existence d'individus. Loin de

représenter la vie de ces artistes et créateurs sur scène, les quelques anecdotes biographiques qui seront retenues servent un autre objectif. Ces instantanés et ces clichés significatifs de leurs existences sont en fait reproduits *métaphoriquement* et éclairent le contenu du spectacle. Ils exercent à la fois les rôles de sujet et d'objet de la représentation théâtrale. Ils servent, entre autres, à présenter un propos qui échappe aux individus *historiques* qui font maintenant partie de la fiction, mais qui sera véhiculé par leurs mises en représentation respectives et leurs interactions communes à l'intérieur du spectacle. Effectivement, lorsqu'on pousse à fond l'interprétation d'un spectacle comme *La géométrie des miracles*, on s'aperçoit que les éléments biographiques sont utilisés pour illustrer la tangente qu'emprunte le propos du spectacle : parler du groupe, de la famille, des maîtres à penser, voire des gourous, de leur influence sur ceux qui les suivent, de ces individus, tout en questionnant l'identité de sa compagnie, Ex Machina, comme le dit Lepage :

As a collective, we're always trying to find a balance between self-expression and group expression, which is why we chose in "Geometry of Miracles" to do something about the family phenomenon and the individual, about the wonderful utopia of group work yet at the same time the fascism and the consequence of that. It's a way for our company to question its own fellowship, but it's also an opportunity to look back at the twentieth century as an experiment in individualism versus communism and all that entails.

(JOHNSTON, 1999 : 19)



Photo : Tirée de *Frank Lloyd Wright : Architect. An illustrated biography*

Avec *La géométrie des miracles*, Lepage pousse plus loin l'idée de la «biographie dramatisée». Il dramatise de nombreux éléments des vies de Frank Lloyd Wright et de Georgi Ivanovich Gurdjieff — et non une seule anecdote ou un seul argument⁴ — dans le but d'en faire ressortir les diverses influences que leurs idées ont eues sur le monde. Lepage va au-delà de la simple anecdote biographique, ramenant le spectateur aux horizons de sa propre pensée. D'abord, le spectacle est synonyme d'exploration de matériaux : le sable du désert de l'Arizona, la table à dessin de l'architecte, les formes géométriques, le personnage de Wright... Puis, ceux-ci sont pensés, orchestrés, architecturés — pour reprendre la métaphore du spectacle — à partir de la fusion des idées et concepts qui ont vu le jour lors des explorations. Ainsi on verra, ou plutôt on *visualisera*, plus qu'on en entendra parler, la «pensée» de ces deux êtres exceptionnels. Cette pensée mise en forme est à la base du questionnement fondamental du spectacle sur les royaumes de la matière et de l'esprit de même qu'il anime et régit ma démarche analytique. D'autres ont su le reconnaître aussi, comme en fait foi une notice qui se retrouve sur une affiche du spectacle :

«Geometry of Miracles» is at the intersection of two basic avenues — materialism and spirituality — as incarnated by two great gurus of our century : the American architect Frank Lloyd Wright and the Russian epicurian philosopher George I. Gurdjieff. Stage- and filmdirector Robert Lepage frames them and their disciples in a strong visual play [...] ⁵

Les horizons de la pensée *spectatorielle* sont dès lors confrontés aux horizons de la pensée *conceptuelle* (création : conception/mise en scène) qui sont, eux-mêmes, confrontés aux horizons de la pensée *originelle* — d'où origine la recherche théâtrale et la recherche d'un contenu —, celle des créateurs dont traite le spectacle. Cette confrontation des pensées, sans succomber au traditionnel réflexe réactionnel DE CAUSE À EFFET, propose l'idée de *récurtivité*, c'est-à-dire que les pensées sont incluses dans un système où chacune influence les autres et

⁴ Un seul argument, en regard de la vie de Wright, serait la saga entourant la construction de l'édifice administratif de la compagnie Johnson Wax. En opposition à cela, le spectacle de Lepage relate les grands moments des trente dernières années de vie de Wright.

⁵ Extrait d'une note tirée d'une affiche publicitaire pour les représentations de *La géométrie des miracles - Geometry of Miracles* au Salzburger Festpiele en août 1998.

est influencée par elles — comme c'était le cas au chapitre précédent pour les créations de Lepage. En ce sens, le spectateur ne peut plus lire et décoder un tel spectacle théâtral en tenant compte uniquement de ce qui est thématique, mais bien en questionnant ce qui est représenté. Il faut maintenant qu'il se penche sur la manière de représenter, sur cet élément auquel la représentation renvoie — ce questionnement du langage artistique chez Lepage — et sur la façon dont la stylisation affecte sa propre perception du «monde représenté». Donc, il revient au spectateur de donner sens, direction et ordre aux éléments biographiques représentés et c'est pourquoi j'étudierai plus à fond la question du langage *lepagien* au chapitre suivant.

La figure du créateur, bien que recelant quelques données de nature autobiographique, agit en tant que «ressource»⁶ exploratoire pour la construction et la lecture du spectacle. En définissant ainsi son rôle, le spectateur devrait être en mesure de mieux saisir le rapport qui existe entre la figure du créateur et le spectacle qui se construit autour d'elle. Mais il n'y a pas que le spectacle dans sa globalité qui soit ici en jeu, mais bien ses diverses composantes (par exemple ses images scéniques, son texte, ses thématiques). La «biographie dramatisée», ou l'argument biographique, concerne surtout les personnages qui font images et figures, c'est-à-dire qui tiennent lieu de données référentielles dans le spectacle. Parmi d'autres, les personnages de Lloyd Wright et de Gurdjieff représentent les véritables enjeux de la création du spectacle *La géométrie des miracles*. Ils représentent à eux seuls le questionnement sur la création, sur le groupe, sur les influences, sur l'individu, etc.

Ainsi, la figure ne sert pas à s'autoreprésenter, mais bien à mettre en forme, en valeur,

⁶ Au sens où les Cycles Repère l'entendent, c'est-à-dire un «germe de départ». Je réfère le lecteur à l'article «L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1998 : 171-205).

le propos du spectacle qu'elle véhicule. La figure n'est donc pas une fin en soi, c'est-à-dire ce qui est représenté et ce qui doit être vu, mais le moyen par lequel on représente, donc le véhicule du propos — qui touche à la fois, j'insiste, la fable et l'interrogation sur la création. À ce sujet, Alexandre Lazaridès expose un phénomène paradoxal, une manière de leurre, auquel échappe Lepage. Ainsi, Lepage met en scène des anecdotes de la vie de l'artiste, de sa biographie, pour présenter l'œuvre et une réflexion sur l'art — la sienne —, alors que plusieurs dramaturges utilisent «l'œuvre pour expliquer la vie» (LAZARIDÈS, 1991 : 103). Quant à Lepage, il évite ce piège car il n'utilise ni l'œuvre pour expliquer la vie, ni la vie pour expliquer l'œuvre; il choisit dans la vie et dans l'œuvre les moyens d'exprimer la création et l'acte de création. Mais, loin de donner uniquement au spectateur des informations sur l'artiste qu'il met en scène, Lepage utilise l'approche artistique du créateur en question pour créer son propre spectacle et, par le fait même, le langage de ce spectacle⁷. Le créateur dont la biographie est dramatisée devient donc un point de contact important et nécessaire dans la communication qui s'engage entre la scène et la salle. Car, si le personnage créateur est une «porte d'entrée» pour le public (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1994 : 64), son approche artistique et aussi, plus globalement, ses œuvres (citées ou non) représentent des *syntagmes* de ce langage scénique renouvelé de création en création, de représentation en représentation et de spectateur en spectateur.

L'approche et les procédés artistiques demeurent néanmoins les éléments les plus importants, puisque faisant partie intégrante de la recherche formelle, et, ainsi, marquant les œuvres concernées — celles de l'artiste convoqué — et l'œuvre en devenir. Aussi, en regardant d'autres productions que *La géométrie des miracles*, on peut comprendre que l'effet stylistique rend compte d'un contenu thématique sans pour autant l'explicitier; il en rend

⁷ Car le langage est mobile et malléable, se transformant d'un spectacle à l'autre, tout en conservant la signature lepagienne.

compte par la poétisation du contenu. Ainsi, l'effet de vertige ressenti par la critique américaine au moment du visionnement de *L'aigle à deux têtes* de Cocteau a-t-il mené à la suspension entre ciel et scène de l'acteur des *Aiguilles et l'opium*. De même, la thématique d'un amour impossible entre deux êtres qui se sont disjointes (Jacques et Madeleine) est-elle communiquée par la métaphore des *Plaques tectoniques* de même que par la scission d'un tableau de Delacroix représentant George Sand et Chopin. Revenant à *La géométrie des miracles*, il est possible de voir que l'«organicité» architecturante des images scéniques de Lepage provient de l'artiste dont parle la fable, Frank Lloyd Wright, reconnu comme le père de l'architecture organique.

Présenter, mettre en représentation des artistes, des créateurs autres que ceux qui renvoient strictement au domaine du théâtre, voilà qui (re)situe l'enjeu ou plutôt les enjeux réflexifs des spectacles de Lepage. Aller au-delà de l'autoréflexivité signifie aller au-delà de la fonction poétique autoréférencielle⁸ de Jakobson (1963), aller plus loin qu'une représentation dédoublée et plus avant que des effets de miroir, dirais-je, mimétiques. Bien sûr, la poétique visuelle de Lepage incorporera dans sa représentation quelques effets appartenant aux catégories que nous venons de citer, mais en poussant toujours plus loin, et ce de façon audacieuse, la nature même de la représentation et ses enjeux propres. L'un de ces enjeux, dans *La géométrie des miracles*, consiste en la représentation scénique de l'univers architectural et en la (dé)composition/(re)composition de cet univers en images scéniques. C'est ainsi que le papier sur lequel l'architecte dessine devient l'écran sur lequel les croquis et plans de Wright sont projetés. C'est selon ce même type de métamorphose que les formes géométriques projetées sur l'écran acquièrent une troisième dimension lorsqu'elles sont données à voir par l'intermédiaire des danses — des chorégraphies de G. I. Gurdjieff —

⁸ Où l'énonciation ne renvoie qu'à elle-même, c'est-à-dire en sa qualité propre d'acte d'énonciation, sans ouvrir sur ce qu'elle énonce ou comment elle l'énonce.

qu'effectuent les comédiens. C'est aussi le cas de la table à dessin dans la version de Salzbourg d'août 1998. Présente sur scène pour se représenter en tant que telle, elle trouvait son image dédoublée par la surface scénique, entièrement recouverte d'un bois rappelant le mobilier de l'architecte.



Photo : Tirée du vidéo de Salzbourg (Archives Ex Machina)

La mise en abyme se poursuivait avec les instruments de l'architecte rendus visibles, de façon imagée, par des outillages scéniques dont les câbles de la table pivotante (rappelant la règle), un triangle de bois rempli de sable et servant de foyer (évoquant les appareils de triangulation), une plate-forme rotative (figurant un rapporteur d'angles), etc.

À quelques exceptions près, Lepage ne fait pas de mise en abyme du théâtre⁹ pour aborder le thème de la création, théâtrale s'il y a lieu. Il fait au contraire abstraction de cette donnée pour accorder une place à l'univers beaucoup plus vaste des arts en général, car ce qui est primordial, c'est l'horizon «encyclopédique» du spectateur : ses connaissances et ses

⁹ Parmi celles-ci notons une référence à *Hamlet*, de Shakespeare dans *Le polygraphe*.

préférences. Ce que j'avance ici est le fruit de mes observations. Il s'agit d'une simple constatation qui ne s'appuie pas sur une prémisse qui viendrait de Robert Lepage lui-même, hormis le fait qu'il ait déjà déclaré à Rémy Charest que le théâtre devrait être le «lieu de rencontre entre l'architecture, la musique, la danse, la littérature» (CHAREST, 1995 : 32). Ceci me porte à croire que ce théâtre, tout en explorant divers autres arts pour s'accomplir pleinement, peut les utiliser pour questionner ses modes de fonctionnement ou ses modes de création.

Il en va vraisemblablement ainsi de la plupart des spectacles de Lepage. Ceux-ci, bien plus que de témoigner de la vie d'un artiste ou d'un créateur, comme je l'ai fait remarquer, veulent à tout le moins lui rendre hommage¹⁰ et, surtout, questionner la création en intégrant les résultats de recherches sur les modalités de création de chacun. Tel était le cas de *Vinci*, selon les dires de Lepage : «Je n'avais pas d'idée précise sur l'apparence visuelle du spectacle, simplement le sentiment que, pour montrer le génie de Léonard de Vinci, ses qualités d'ingénieur, il fallait créer un spectacle ingénieux» (CHAREST, 1995 : 192). C'est encore une fois le cas avec *La géométrie des miracles*. En effet, les personnages principaux de ce spectacle, les figures de créateurs du moins, servent à illustrer la thématique générale du spectacle de même qu'à montrer sa conception en images scéniques. Nul ne sort de la salle en disant qu'il a appris beaucoup de choses sur Frank Lloyd Wright ou Georgi Ivanovich Gurdjieff. Là n'était pas le but de leur mise en représentation. Par contre, le spectateur peut se questionner sur le groupe, l'influence de maîtres à penser, le pouvoir d'un individu sur un autre ou sur un groupe, etc., mais aussi (et surtout!) sur la figure du créateur, elle-même. La mise en forme de ces données thématiques est rendue possible par la mise en scène et le dispositif scénographique. La thématique du groupe et son évolution vers l'affirmation ou la

¹⁰ Robert Lepage parle de ses spectacles (*Vinci*, *Les aiguilles et l'opium*) comme étant «des hommages qu'[il] rend[ait] à des grands créateurs, en intégrant leurs œuvres dans [ses créations]» (1995 : 179).

négligence de l'individualité sont d'abord confirmées par la succession des tableaux. Dans la version de Québec (1998), la progression était la suivante : LE CERCLE, LE CARRÉ, LES LIGNES PARALLÈLES, LA SPIRALE et LE TRIANGLE. Le spectateur pouvait y voir là le CERCLE des individus rassemblés, soit le groupe; ensuite, celui-ci décomposé en ses éléments les plus importants : les quatre coins du CARRÉ; ces derniers prenant enfin des voies autonomes bien que PARALLÈLES, donc comparables. Puis, l'individu, pris dans son caractère autonome et solitaire : la SPIRALE, se réunifie à d'autres individus qui partagent ses idéologies : le TRIANGLE. Dans la version de Montréal (2000), l'évolution se fait différemment et montre l'individualisation comparative plutôt qu'un retour au groupe. La succession des tableaux le montre bien : le CERCLE représente toujours le groupe; le CARRÉ fait référence aux individus forts qui émergent du groupe; le TRIANGLE précise encore plus cette tendance à la démarcation individuelle; la SPIRALE indique peut-être la dose d'originalité individuelle que chacun recherche; et, finalement, les LIGNES PARALLÈLES reflètent bien l'attitude comparative des individus les uns par rapport aux autres. Là encore, on est loin de la biographie pure et simple. D'ailleurs Lepage disait en entrevue au journaliste du Daily Telegraph : «It's much more about the life of the Fellowship and how it resonates in the 20th century than about Lloyd Wright and Gurdjieff themselves» (WHITLEY, 1999 : A5).

Au demeurant, les anecdotes biographiques mettent en relief les thématiques abordées et les personnages de créateurs historiques, de par leur statut de figures¹¹, rendent crédibles les thèmes déployés et donnent du poids au discours qui est mis de l'avant. Les figures, surtout, rendent possible la mise en représentation des thématiques sous forme d'images scéniques. Ce faisant, elles permettent au spectateur de mettre à contribution ses connaissances générales plutôt que son seul savoir théâtral. L'angle d'approche du spectacle par le spectateur est alors

¹¹ Je réfère le lecteur aux explications (définitions) qui ont été données aux pages 25, 33 et 34.

plus large et permet, en plus d'une plus grande capacité de raccords, une plus grande liberté d'associations entre le propos et l'organisation formelle du spectacle. La figure représentée et le savoir du spectateur permettront donc ensemble la construction du sens du spectacle, tel qu'élaboré par son créateur et tel que vu par le spectateur.

Le fait de prendre comme thème central un personnage ou un fait connu confère au spectateur un statut relatif de connaisseur face au sujet, et c'est à partir de ses acquis que s'opérera un véritable processus de déconstruction, passant du prosaïsme interprétatif de la réalité à une poétique du sens.

(ROZIK, 1999 : 119)

Car, de connaisseurs, ils sont deux : créateur (Lepage) et spectateur, face à une même problématique, soit de rendre évidente, donc immédiatement sensible, la nature même de la création. Ainsi le langage scénique de Lepage, qui transforme les données biographiques en modélisations spatiales (images) et intellectuelles, marque clairement une volonté de démonstration de l'état de sa recherche artistique tout en montrant comment il comprend *hic et nunc* l'acte de création. Ce faisant, il offre la possibilité à son spectateur de refaire le parcours à même ses images.



Photo : Sophie Grenier (Archives Ex Machina)

La photographie ci-dessus en est un fort bel exemple. L'œil représente, dans la version de Québec (1998), la vision du personnage d'Olgivanna Lloyd Wright, l'épouse de l'architecte, qui subit un examen de la vue alors que la cécité la guette. Lorsque le médecin la questionne sur ce qu'elle voit dans son appareil, Olgivanna transgresse les frontières de l'espace-temps et plonge au plus profond de sa mémoire. Elle voit donc les montagnes de son pays d'origine, sa sœur, son père, etc. Cet œil, pour le spectateur qui ressasse son savoir, son bagage mémoriel, devient métaphore du travail visuel et cognitif à accomplir pour saisir l'ensemble du spectacle dans sa construction formelle et langagière. Ainsi, Lepage ne donne pas à voir qu'un contenu réflexif sur la création, mais aussi les mécanismes de la pensée créatrice. C'est en ce sens que le spectateur doit comprendre la représentation : les images, leur construction, donc le langage scénique, convoque la mémoire, l'«encyclopédie personnelle» (ECO, 1992) de chacun pour construire le récit — celui de la fable comme celui de la création — car, comme le résume Robert Lepage : «[l]a poésie, la création artistique dépendent de notre capacité à relater les événements par les imperfections de mémoire que sont les nôtres» (CHAREST, 1995 : 20). Plus loin, je poursuivrai l'analyse des images scéniques de Lepage en tant que données structurelles et compositionnelles, mon point de référence tenant dans la prémisse suivante : la géométrie est la science de l'espace et l'écriture scénique est une écriture dans l'espace. Je tenterai aussi de répondre à l'interrogation suivante : l'architecture géométrique de Frank Lloyd Wright ne serait-elle pas un moyen pour Lepage de mettre à l'épreuve sa conception et sa compréhension de l'espace scénique. N'est-ce pas là que tient le MIRACLE de son spectacle¹²?

En somme, si je me permets de considérer le recours à la «biographie dramatisée» ou à

¹² Je rappelle le titre au lecteur : *La géométrie des miracles/Geometry of Miracles*.

l'anecdote biographique comme un appel à la mémoire du spectateur ou à son savoir personnel et personnalisé, son «encyclopédie personnelle» dirait Umberto Eco, c'est que j'estime que le spectateur possède un bagage informationnel, un potentiel créateur en devenir. L'actualisation du savoir du spectateur par la représentation théâtrale, coule les images — celles du spectacle comme celles issues de la mémoire du spectateur — dans des «moules lexicaux et syntaxiques» (LAZARIDÈS, 1991 : 102) qui sont ceux de l'écriture scénique et qui permettent «[à] chacun de se forger maintenant un code individuel, d'élaborer à son usage propre une exégèse du réel» (LAZARIDÈS, 1991 : 102).

Il est vrai que «[c]ertains bouleversements de notre perception du monde et du moi, de l'objectif et du subjectif, étaient nécessaires pour que la biographie dramatisée devienne un procédé au même titre que la fiction» (LAZARIDÈS, 1991 : 102). Cependant, la mise en perspective d'une trame dramatique par le biais de la biographie dramatisée représente une arme à double tranchant. D'une part, il se peut qu'elle soit trop parfaitement précise et ainsi déçoive le spectateur qui sera venu interpréter ce spectacle, y rechercher «"une certaine vision du monde", vision qui se manifeste plus ou moins explicitement par les décors spatiaux et les rythmes temporels, les conduites et les propos des personnages, les constellations de thèmes et de symboles qui structurent l'univers imaginaire» (FALARDEAU, 1974 : 95). D'autre part, il se peut aussi que la mise en perspective soit trop poreuse ou insuffisamment structurée pour permettre une lecture immédiate et une interprétation qui soit signifiante et satisfaisante. Il est par contre possible d'éviter ces deux problèmes en admettant d'entrée de jeu que la figure du créateur, bien que traitée avec le filtre de la biographie dramatisée, sert une écriture spectaculaire qui déborde le cadre des relations référentielles en «jet[ant] de nouvelles lumières sur cette réalité révolue, nous la rév[élant] sous un jour inattendu» (LAZARIDÈS, 1991 : 102).

Ces images donc n'ont pas qu'une portée thématique; elles sont essentielles à la composition du spectacle et, en ce sens, nous informent sur l'aspect structurel du spectacle. Si, en effet, l'écriture scénique est une écriture DE L'ESPACE / DANS L'ESPACE, alors les figures qui occupent, peuplent, habitent et définissent cet espace, tout en le construisant, sont les icônes, les symboles et les signes de ce langage scénique dont le code est malléable.

Au plan formel, ce spectacle joue sur les représentations géométriques de deux univers qui, au théâtre, sont en perpétuelle association : le corps et l'espace. Si l'espace est dominé par la figure de l'architecte américain, le corps, lui, est influencé par le philosophe épicurien G.I. Gurdjieff. Les aménagements formels du spectacle sont faits en lien avec ce que ces deux individus/personnages ont apporté comme ressources aux concepteurs du spectacle. C'est pourquoi la scène, à plusieurs reprises, se voit investie par des constructions à vue d'icônes représentant des édifices érigés par Wright. De même, les gestes et mouvements des comédiens sont intimement liés aux danses chorégraphiées par Gurdjieff et proposent, à leur tour, des constructions spatiales étonnantes. À ce sujet, la *Danse du héron*, dans laquelle les comédiens/danseurs, représentant ici non pas des hérons mais bien des arbres, avancent en deux lignes parallèles vers une table à dessin, qui symbolise une voiture, pour montrer un accident de voiture dans lequel la fille de Wright meurt.

Nous pourrions ainsi conclure que la figure du créateur agit comme une surface de raccordement entre le propos du spectacle et le savoir du spectateur. Au chapitre suivant, nous définirons le terme «interface» qui permettra de bien cerner les données relatives au rôle de même qu'au type de fonctionnement de la figure du créateur dans les spectacles de Lepage. Ce sera là notre prochain objet d'étude.

Chapitre 3 : LE TRIANGLE

Les modalités de l'interaction SCÈNE / SALLE

De la figure comme interface à l'image

Avec la considération des habitudes perceptives, nous commençons à quitter le point de vue distant du structuralisme, qui repère des invariants, pour aborder l'expérience de l'œuvre d'art. La création artistique, en effet, ne se borne pas à transposer les modèles d'une culture instituée, elle participe à l'instauration d'un ordre sensible. L'œuvre est moins ce que nous percevons que ce par quoi nous sentons.

Pierre LÉVY
La machine univers

Il peut paraître que mon approche soit issue d'un certain structuralisme. En effet, de prime abord, mon étude a révélé la récurrence d'un élément important : la figure du créateur. Mais, bien plus que d'être un simple élément de structure, la figure du créateur modifie les savoirs : ceux du créateur et du spectateur. Elle les modifie parce qu'elle est malléable et polysémique. Et bien que l'étude de l'œuvre globale de Robert Lepage m'ait amené à formuler le constat qu'il y a un élément qui revient, à la fois au niveau de la structure et du contenu de la plupart de ses spectacles, cela ne fait pas de mon regard analytique un point de vue *totalemment* structuraliste. Si j'affirme cela c'est parce que je considère que la figure du créateur n'est pas un «invariant»¹, au sens où l'entend Pierre Lévy. C'est plutôt un élément à la forme et au contenu variables, adaptables et surtout transformables. En d'autres mots, la figure du créateur est un «germe de départ» pour le spectateur — surtout, mais aussi pour le

¹ Le premier chapitre dénombrait quatre possibilités de figures, parmi d'autres, ce qui témoigne de la diversité et non de l'invariabilité. Et même au cœur d'une seule figure, les multiplicités de produits et d'exploitations rendent difficile l'assertion qu'une telle figure devienne, ou ne soit, un invariant.

créateur. Donc, c'est un «variant» ou encore une *variable* — je préfère cette dernière expression. Variable en ce sens qu'elle est modifiable... par le créateur, et aussi par le spectateur, mais encore parce qu'elle n'agit pas de la même manière sur l'ensemble du spectacle et surtout sur son encodage/décodage en tant qu'outil pragmatique. En fait, ce sont nos «habitude[s] perceptive[s]» qui nous amènent à reconnaître des redondances significatives (et non des «invariants») et à les interpréter. Et ce par quoi nous interprétons, c'est notre «encyclopédie personnelle» qui, elle, nous permet de quitter ce point de vue structuraliste et nous emporte dans le tourbillon de l'expérience artistique. En ce sens, il serait possible de faire un lien qui unirait l'écriture scénique de Lepage avec l'écriture informatique². La figure du créateur serait alors perçue comme un nœud, un hyperlien ou une fenêtre qui ne sera activé que grâce à la participation du spectateur.

*
* *

Certains propos tenus par Pierre Lévy, à savoir que l'œuvre d'art peut être cet élément qui nous permet de sentir, de voir ou encore de toucher le monde, me pousse à croire que le contenu des œuvres de Lepage n'est pas tant la «fabula», c'est-à-dire l'histoire qui est racontée au spectateur, que le «sujet», c'est-à-dire les structures communicationnelles et donc la forme d'exploitation et d'expression des œuvres (ECO, 1985 : 130). Prise en tant que véhicule ou médium de communication, l'œuvre, souvent par le biais d'une seule de ses composantes, participe à l'instauration d'un ordre nouveau de perception et de cognition. Dans un même ordre d'idée, je dirai que la *figure du créateur* est la composante principale qui permet

² À ce sujet, j'invite le lecteur à consulter l'article de Chantal Hébert, intitulé «De la *MIMESIS* à la *MIXIS* ou les jeux analogiques du théâtre actuel», et dont la référence complète est donnée en bibliographie.

d'aiguiller le sens, donc le contenu³ du spectacle sur le plan formel, ce qui, ensuite, ne peut qu'enrichir le plan thématique tel qu'engendré par l'in(ter)vention du spectateur qui donne sens et signification à la représentation. Les images scéniques deviennent donc les manifestations spatiales de ces variations de sens possibles d'un spectateur à un autre, transformant à leur tour les «habitudes perceptives» et bouleversant l'appréhension de cette mise en représentation.

Les spectacles de Robert Lepage invitent et incitent le spectateur à participer à la construction du sens «en fonction de son bagage culturel, de l'éducation qu'il a reçue, de ses idées, mais aussi et surtout en fonction de son degré d'initiation à cette activité particulière de perception, de *lecture*, du spectacle théâtral» (PERELLI-CONTOS, 1994 : 49). Comme ses spectacles sont en constante évolution — ne les qualifie-t-on pas de *work in progress* —, on peut affirmer que Lepage, en regard du langage scénique qu'il déploie, «met l'accent sur la transformation par la relation dans la participation à un échange» avec le public, «[e]n orientant la démarche créatrice sur le processus communicationnel plutôt que sur la réalisation finale» (ROY, 1993 : 86).

Bien sûr, on constate deux types distincts de transformations. D'abord, il y a transformation au plan de la facture de la représentation. Celle-ci est assurée par le créateur. Puis, il y a transformation au niveau de la perception du spectacle théâtral. Celle-là, évidemment, est faite par le public. L'une et l'autre transformations peuvent demeurer inconnues de l'autre partie, c'est-à-dire que la grande majorité des spectateurs n'assistent au spectacle que pour une seule représentation et n'établissent qu'une relation fragile avec le spectacle, voire une relation fugace. Néanmoins, ces transformations font effet et permettent

³ Je rappelle que ce contenu est une réflexion sur l'acte de création, donnée à voir dans la représentation.

l'établissement d'une relation spatio-temporelle de type intellectuel entre la scène et la salle. La forme offerte au spectateur est ainsi (re)transformée par ce dernier qui construit le sens de la représentation, ce qui «permits the performance to reinvent itself — and the very medium it occupies — on an ongoing basis» (BUNZLI, 1999 : 90).

Tout cela suppose alors qu'il y a établissement d'un mode de perception nouveau et d'une cognition adaptée. Le concepteur du langage scénique et son interlocuteur, le spectateur, doivent être en mesure d'échanger sur une plate-forme commune. Cette dernière doit donc encourir des enjeux similaires chez le spectateur et chez le concepteur pour répondre aux besoins de l'un et de l'autre. Bien sûr, le message, le contenu, et donc le code, puisque s'établissant sous le regard du spectateur, risquent fort d'être fragmentaires, sinon fragmentés. Et, aux dires de Lepage, cela n'occasionne pas de problème tant que le spectateur voit une certaine structure qui supporte les fragments : «But when they see that there's a big structure beneath that and when they get a hint it becomes like a detective story» (HUNT, 1987 : 26).

La construction fragmentaire du discours et sa (dé)construction/(re)construction par le spectateur avide — tel un enquêteur — de donner sens à la représentation, les remises en questions qui concernent les modalités de la perception, les déplacements du savoir⁴ de la scène vers la salle — et vice versa —, la pensée comme objet de représentation, voilà nombre d'indices qui m'incitent à maintenir ma position, à savoir que l'œuvre ou même une seule de ses composantes véhiculent le contenu de la représentation. Comme ces remises en causes et

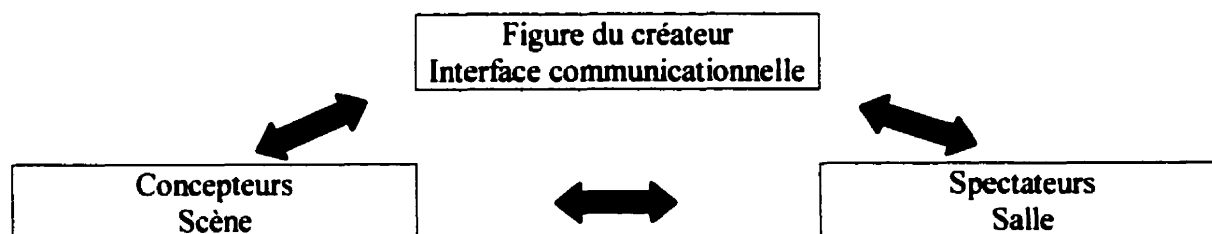
⁴ Nous faisons ici allusion à une intervention de Pierre Fontaine lors du colloque *Théâtres d'ici vus d'ailleurs*, organisé conjointement par le Centre d'Études Québécoises de l'université de Montréal et la Société Québécoise d'Études Théâtrales et qui s'est tenu en juin 1999 à Montréal. Lors de son intervention, il faisait la démonstration de trois tendances actuelles en lien avec le savoir. D'une part, certains créateurs veulent montrer sur scène le savoir du spectateur alors que d'autres tentent de modifier le savoir du spectateur. D'autre part, le spectateur veut investiguer le savoir des créateurs.

ces recherches sur les modalités prennent surtout forme au sein de la structure du spectacle — et parfois au niveau du contenu —, je crois qu'il est juste d'affirmer que la structure représentationnelle est porteuse de la majeure partie du sens de la représentation. Bien sûr, le travail de lecture et de décodage de cette structure signifiante est du ressort du spectateur qui voudra bien se prêter au jeu que lui propose la représentation. Et ce jeu est fort complexe, puisqu'il nécessite à la fois un abandon et un investissement de sa part. Abandon, car il doit s'ouvrir au fait que le créateur (Lepage) utilise «l'imaginaire du spectateur comme espace de la mise en scène, ou du moins de ses prolongements» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1998 : 179), ce qui suppose qu'il accepte⁵ de participer à la (re)création — mentale, intellectuelle — du spectacle et de son univers. Investissement, maintenant, puisqu'il doit aussi participer à la construction du sens, issu des transformations et des métamorphoses que propose le spectacle par le biais des prolongements de sa création dans son imaginaire. Au sujet de cet investissement de la part du spectateur, Robert Lepage tenait les propos suivants : «[...] le spectateur vient, consciemment ou inconsciemment, pour participer à cette métamorphose; il est aussi créateur. Il vient parce qu'il veut voir autrement» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1994 : 64). Le spectateur est donc créateur aux yeux de Lepage, créateur de sens, modulateur des signaux émis par la représentation et surtout interprète du matériau représentationnel. Cependant, pour effectuer son travail, il doit, au même titre que le créateur du spectacle, avoir recours à un élément, à un outil qui permette de joindre les deux pôles d'interaction que sont la scène et la salle. Et ce point de contact, cette clef de voûte qui puise dans les savoirs de chacun des membres de cette équation, dans ce cas précis, est la figure du créateur.

⁵ Plus loin dans ce chapitre, j'aborderai ce point (l'acceptation) par l'intermédiaire des modèles d'interaction.

La figure du créateur, prise sous cet angle, devient donc un dispositif pragmatique, entendu au sens d'instrument d'action sur autrui. Elle agit sur le créateur du spectacle de même que sur le spectateur : les personnages de Lloyd Wright et de Gurdjieff comprenant et véhiculant un bagage informationnel et relationnel, que Watzlawick nomme respectivement «indice» et «ordre» (1972 : 49).

En fait, la figure du créateur agit comme une «interface», c'est-à-dire «un dispositif assurant la communication» (LÉVY, 1993 : 200) entre le spectacle et le spectateur. Et comme la forme n'est pas innocente et se réclame de la formulation du sens, il me serait facile de concevoir la troisième partie du spectacle *La géométrie des miracles*, «LE TRIANGLE», comme étant révélateur de la relation qu'entretiennent le créateur et le spectateur avec le spectacle.



3.1 Les niveaux de communication

3.1.1 Du côté du concepteur

À proprement parler, la figure du créateur — par l'intermédiaire des images scéniques — véhicule un bagage référentiel et spectaculaire qui porte sur les deux niveaux de communication. Elle est d'abord *indice* puisqu'elle transmet un message (un contenu). En ce sens, la figure — et, conséquemment, les images scéniques qui en découlent — tient lieu de réservoir de la pensée du créateur qui lui confère un potentiel énonciatif, voire dénotatif puis connotatif. La figure de Frank Lloyd Wright est «indicielle» du *Fellowship* de Taliesin, de

même que de l'architecture organique. Cependant, ce contenu est stylisé par Lepage qui «subvertit ici une fois de plus la fixité des savoirs» (HÉBERT, 1994 : 56) pour permettre au spectateur d'activer des réseaux de sens. Ainsi, le *Fellowship*, vu à travers le prisme de la géométrie de Wright, revêt l'aspect d'un cercle et le musée Guggenheim, celui d'une spirale. Ici, le spectateur ou l'analyste peut opérer un renversement dans l'équation et proposer que le cercle devienne plutôt l'emblème du *Fellowship* et la spirale, l'indice du musée Guggenheim. Cette (dé)composition/(re)composition des éléments figuratifs et des images peut effectivement s'opérer et enrichir la compréhension du propos. Reste que c'est la figure, d'abord et avant tout, qui portait les germes de ce réseau de sens entre les formes géométriques et les réalités de l'univers de Wright.

L'indice se rapporte donc plus au travail du créateur (Lepage) qui module les contenus des images. Ce travail est, à bien des égards, différent de celui du spectateur. Néanmoins, leur base de données demeure la même : la figure du créateur. Celle-ci offre de nombreuses possibilités de mise en scène et de mise en récit sous forme d'images. Somme toute, elle ouvre la voie à de multiples interprétations. Elle est polysémique.

Si l'effervescence des sens possibles et offerts par les images pose quelques problèmes, le concepteur, qui tout de même a tôt fait de les mettre de côté, suppose, sans toutefois les ignorer, que les images trouveront chez le spectateur une forme d'interprétation qui convient à l'exploitation qu'il en a fait et que cette forme interprétée déterminera le propos intenté, bien que ce dernier ne soit toujours un peu indéterminé au moment de la représentation. En effet, il n'y a pas lieu de se questionner outre mesure sur la nécessité que tous ressentent la même chose au même moment. Ce qui a effectivement été dit l'a été d'une façon toute subjective et laissait entrevoir une qualité interprétative première, présentée par le

concepteur, qui devra devenir le matériau de base de l'investigation du spectateur. C'est en ce sens que les paroles que Robert Lepage livrait à Rémy Charest acquièrent une saveur toute particulière et nous amènent à réfléchir sur les conditions de la réception de la création : «Si tu travailles en pensant que le public va tout saisir en connaissance de cause, tu as un problème [...]» (1995 : 139).

Les créateurs comme Robert Lepage se soucient du degré de connaissance de leur public, de leur niveau en terme d'expérience théâtrale; en ce sens, il prétend faire «un théâtre de recherche à la hauteur de l'imaginaire des gens» (AUGER, 1989 : 3). Le théâtre donne à voir, c'est vrai. Mais tout ne réside-t-il pas dans la MANIÈRE de donner à voir, dans CE qui est donné à voir et, de façon ultime, dans ce qui est EFFECTIVEMENT vu?

C'est ainsi que depuis ses origines, le théâtre donne à voir des représentations du monde. Ces visions, qui nous apparaissent souvent comme des réponses que nous n'avons peut-être même pas sollicitées, sont en fait autant de questions qu'il peut y avoir d'interprétations possibles. Et, pour Robert Lepage, c'est là que le théâtre gagne de l'intérêt : «Le théâtre le plus intéressant, en ce sens, déclenche un questionnement chez le spectateur, plutôt qu'il ne répond à ses questions» (CHAREST, 1995 : 168). Et ce questionnement, il est formulé, consciemment ou inconsciemment, par le concepteur qui se penche sur une figure digne d'intérêt, celle du créateur et, par conséquent, de la création.

La figure fonctionne en fait sur plusieurs plans, en tant que source de questionnement ou de recherche. Le premier est la proposition de données plus ou moins évidentes sur le contenu à être dévoilé, comprenant l'intention⁶ du créateur. Le second repose sur la

⁶ Je réitère ici que l'intention concerne la démystification de l'acte créateur ou encore sa mise en représentation afin de faire participer le spectateur à la (re)construction du spectacle.

connaissance biographique ou non de la figure dramatisée. Le troisième consiste en l'organisation logique des contenus donnés au spectateur; et cette logique peut être de divers ordres : chronologique, poétique, politique, intuitif, etc. Le quatrième et dernier plan que nous aborderons, concerne la façon de recevoir le contenu.

3.1.2 Du côté du spectateur

La figure du créateur est également *ordre* puisqu'elle désigne la manière dont le spectateur doit entendre le message (WATZLAWICK, 1972 : 49) — donc comprendre les images; c'est là la relation entre les partenaires de la représentation : la scène et la salle. Cette manière d'entendre le message — plutôt de voir les images — est inscrite en filigrane dans la matérialité de l'image scénique : «les images du *théâtre de l'image* sont pour le spectateur des points de repère mnémoniques, mais des points de repère seulement, puisque la mémoire est toujours invention, appropriation singulière» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1998 : 186). L'ordre est donc simple à concevoir : il s'agit de la participation à l'instauration d'une relation, où le spectateur possède un savoir qu'il partage avec le créateur et surtout avec la représentation. L'ordre repose donc essentiellement, en regard des œuvres de Lepage, sur la capacité du spectateur à tisser les liens entre des éléments de son savoir et le savoir montré sur scène, lequel correspond à l'état de la recherche sur l'acte de création.

Dans le cas qui nous occupe, l'ordre se définit de façon peu orthodoxe. Il est implicite et demande que le spectateur comprenne un des enjeux du *théâtre de recherche*, soit la recherche. Il faut donc supposer que les deux pôles de la relation se définissent de la même manière, c'est-à-dire en tant qu'interprètes de l'*interface*. Si le travail des créateurs en est un d'interprétation en regard de l'*univers* Frank Lloyd Wright, il en va de même pour le spectateur. Dans la *Géométrie des Miracles*, l'interface privilégiée est le personnage de Frank

Lloyd Wright. Il constitue la *ressource* exploratoire des créateurs et concepteurs — au sens des Cycles Repère (SOLDEVILA, 1989) — et doit devenir la référence de base pour le spectateur qui souhaite entrer en relation symbiotique avec le spectacle. Tout ce que la représentation omet de dévoiler, mais que la figure du créateur questionne chez le spectateur, à savoir sa connaissance de l'œuvre, de la vie, de l'histoire, du mythe entourant le personnage, peut être interprété et intégré dans la compréhension du spectacle chez le spectateur qui accepte d'entrer dans le jeu que propose le spectacle. J'ose ici proposer un parallèle entre la stratégie de création offerte par la *ressource* dans les Cycles Repère — du côté des créateurs — en transposant son objectif de recherche de sens au cœur du travail de réception et de lecture du spectacle par le spectateur. En faisant basculer cette *ressource* — offerte par les créateurs via le spectacle — du côté de la salle, il se crée une manière de nœud qui permet une interaction «complémentaire» (WATZLAWICK, 1972 : 66) entre la salle et la scène sur le plan de la référence et de la contextualisation de la communication.

Percevoir un questionnement et trouver des pistes pour le résoudre : voilà la clef de la réception théâtrale. Telle une éponge, le spectateur peut absorber l'information que véhicule le spectacle. Telle une éponge, il peut la filtrer. Mais il ne peut la retenir indéfiniment et espérer que le sens lui vienne, comme science infuse. Pour que le sens naisse, pour qu'il prenne place et s'érige de façon logique et plausible, il faut au spectateur travailler tout au long de la représentation. Des idéalistes, comme moi par exemple, affirmeront qu'il faut préparer la représentation et y revenir après coup. C'est l'idéal. Mais est-ce nécessaire, suffisant ou réaliste?

Je l'ai dit précédemment, la figure du créateur est là pour susciter une réflexion ou un questionnement, un débat ou un constat, etc. En fait, c'est une *ressource*, un germe de départ

pour le créateur ainsi qu'une interface qui initie l'interrogation chez le spectateur, et ce qui importe c'est que le spectacle et le spectateur en viennent à établir une relation qui permette à l'un de donner matière à ce que l'autre lui donne sens.

Le spectacle théâtral se présente sous deux aspects fondamentaux : d'une part, il questionne le spectateur et, d'autre part, il établit avec lui certaines relations qui lui permettent de saisir et d'utiliser les clefs d'interprétation contenues dans le spectacle.

3.2 Des rapports scène/salle

Dans un article intitulé «Théâtre et littérature, théâtre et communication» (1994 : 47), Irène Perelli-Contos présente quatre types possibles de rapports scène/salle au théâtre selon les concepts d'identification (Stanislavski), de distanciation (Brecht), de participation (Artaud) et d'interaction (Lepage)⁷. Dans le cas qui m'occupe et qui concerne la figure du créateur, élément central de l'écriture scénique de Lepage, son action dans la réception du spectacle et sa fonction en tant qu'élément de langage font en sorte que le spectateur est confronté à tous ces types de rapports simultanément. Je m'explique. L'interface qu'est la figure du créateur produira des effets différents chez divers spectateurs. Mais ces effets ne peuvent prendre forme qu'à condition que le spectateur accepte d'entrer en relation communicationnelle avec le spectacle. Ainsi, le rapport entre le spectateur et le spectacle n'est pas à sens unique, mais nécessite une certaine dose d'interaction, laquelle, bien évidemment, peut inclure de la distanciation, de l'identification ou de la participation, mais d'un autre degré. Cette différence de degré résulte en fait de la proximité des savoirs entre le créateur et le spectateur et/ou de la capacité du spectateur à effectuer la réticulation qui précède la compréhension du propos. Le rôle du spectateur est maintenant «de faire un effort d'application active de sa faculté de voir,

⁷ Pour ce type, elle mentionne le «théâtre actuel». J'ai cru à propos de préciser en proposant un nom : Lepage, bien que ce dernier n'ait pas théorisé ce concept.

afin de déchiffrer la représentation» et de procéder à «l'organisation du sens de la représentation» (PERELLI-CONTOS, 1994 : 47). En fait, ce qui peut être déroutant et qui doit donc être défini en terme de «compatibilité interactive»⁸, c'est que le contenu de la communication peut différer d'un spectateur à l'autre en raison de la relation qu'il entretient avec le spectacle, ce qui inclut nécessairement son bagage culturel.

3.2.1 Modèles d'interaction scène/salle

Ce sont les modèles d'interactions qui témoignent de la capacité et de la volonté d'un individu à utiliser l'interface de communication que représente la figure du créateur et donc les personnages de Frank Lloyd Wright et de Gurdjieff pour le cas qui nous occupe. Car comme toute «communication ne se borne pas à transmettre une information, mais induit en même temps un comportement» (WATZLAWICK, 1972 : 49), force est de constater qu'un spectateur donné entretiendra une relation particulière avec le spectacle et donc n'en retirera pas le même contenu qu'un autre spectateur. Cela revient à dire que pour ce spectateur, la relation scène/salle est différente de celle qu'entretient un autre spectateur.

Pour certains spectateurs *initiés* à ce genre de spectacle, la relation tendra vers la *symétrie*. Parce que connaissant le projet en cours, le spectateur effectuera une recherche d'informations en parallèle de celle que mène le créateur, «les partenaires [ayant] tendance à adopter un comportement en miroir» (WATZLAWICK, 1972 : 66). Cela revient à dire que le spectateur prépare sa «sortie au théâtre», s'investit d'un savoir particulier relatif au spectacle qu'il s'apprête à vivre. Mais, à dire vrai, pour espérer voir une réelle symétrie entre les partenaires du théâtre de Lepage — ou de tout théâtre de recherche —, il faudrait supposer qu'aucune investigation du sujet du spectacle a priori comme a posteriori ne soit nécessaire au

⁸ Ce concept est né de ma réflexion et pourrait se définir en ces termes : la *compatibilité interactive* est cette faculté qu'ont deux pôles de communiquer en mettant en commun un savoir ou en le partageant.

spectateur afin d'avoir un bagage informationnel équivalent à celui du concepteur du spectacle et ainsi comprendre l'ensemble des images du spectacles. Cependant, la connaissance du projet est une donnée suffisante pour parler de communication, au sens de Pavis, et la figure qui ressort du projet de spectacle — comme du spectacle lui-même — devient ainsi un «moyen utilisé pour influencer autrui et reconnu comme tel par celui qu'on veut influencer» (PAVIS, 1996 : 61). Dans ce cas, la relation a déjà été établie sous forme de *proposition* à la complémentarité. Principalement, donc, la relation qu'un spectacle de Lepage⁹ offre est de type *complémentaire*, c'est-à-dire que «le comportement de l'un des partenaires complète celui de l'autre» (WATZLAWICK, 1972 : 66). Il faut ici savoir que la démarche artistique est beaucoup plus importante à ses yeux que le produit fini, soit la représentation (HÉBERT, 1994 : 54). Cela dit, il est clair que le travail interprétatif du spectateur complètera celui des concepteurs en ce qu'il donnera du sens au spectacle. Dans un autre ordre d'idée, le spectacle lui-même risque fort d'exiger un investissement intellectuel chez le spectateur. Ainsi, il est concevable de penser qu'une démarche de recherche est nécessaire au spectateur pour donner une signification à la représentation. Idéalement, le spectateur poursuit le travail du créateur en définissant le propos du spectacle et en lui donnant du sens d'après sa propre expérience, son bagage informationnel ou ses idées; Lepage lui-même parle de l'apport du spectateur à son travail, cet apport pouvant prendre plusieurs formes, dont celle de la précision du contenu thématique, dans certains cas particuliers : «Personnellement, je ne sais pas de quoi parlent les spectacles tant que le public ne me le pointe pas du doigt, c'est lui qui m'ouvre des portes et m'aide à trouver des solutions pour enrichir le spectacle» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1994 : 64).

Bien sûr, des spectateurs se sentiront peut-être incommodés ou maladroits dans une telle forme théâtrale, c'est-à-dire où la participation du spectateur à l'élaboration du sens est

⁹ Ce devrait aussi être le cas pour tout spectacle de «théâtre de recherche».

requis. Ainsi voit-on l'établissement de relations pseudo-symétriques — dans laquelle l'un des partenaires contraint l'autre à prendre une position symétrique à la sienne — et métacomplémentaires — dans laquelle l'un des partenaires laisse l'autre dépendre de lui ou l'y contraint (WATZLAWICK, 1972 : 67) — qui, conséquemment, entraînent un rejet du partage de savoirs — donc un refus de la relation — de la part du spectateur et, trop souvent, un rejet complet de ce type de théâtre. Ces deux formes de relation sont symptomatiques d'une «communication pathologique» (WATZLAWICK, 1972 : 74) en ce qui a trait au rôle du spectateur et peuvent aller jusqu'à entraîner un «rejet de la communication» (WATZLAWICK, 1972 : 74). En effet, dans l'une et l'autre forme, le spectacle semble trop peu accessible au spectateur qui se sent dépendre de lui ou contraint par lui de prendre part au projet d'interprétation *participative* de la représentation qui lui apparaît trop chaotique ou trop exigeante.

En somme, il existe différentes façons d'interagir à l'intérieur d'un spectacle donné et c'est le spectacle qui nous *propose* le modèle — auquel le spectateur peut adhérer ou non. Cependant, c'est lors de la «ponctuation» (WATZLAWICK, 1972 : 52) que le spectateur fait de cette proposition relationnelle, c'est-à-dire lorsqu'il sanctionne les statuts, les rôles relationnels, que peuvent survenir des malentendus. Et ce n'est qu'à partir du moment où il accepte la relation proposée qu'il est en mesure d'utiliser l'interface que constitue la figure du créateur. Il est donc possible d'interpréter un spectacle, de lui donner du sens; cela dépend de la position que le spectateur voudra bien occuper dans la relation.

Par interface, j'entends un instrument servant à faire fonctionner le mécanisme de la communication. Ainsi, Frank Lloyd Wright devient le point de départ de la recherche du spectateur, de son questionnement sur la représentation. En se renseignant sur l'homme, son œuvre, sa vie, sa philosophie, il devient apte à saisir le propos du spectacle ainsi que le non-dit. Sans cette icône qu'est le personnage de Frank Lloyd Wright, comment peut-il entrer en interaction avec ce que le spectacle propose et comment peut-il l'interpréter?

La figure du créateur est donc une invitation à la recherche de sens et à l'analyse de la représentation. C'est par elle que le spectacle *communique* son intention d'inclure le spectateur dans sa démarche de recherche et d'interprétation.

Le théâtre de Robert Lepage offre au spectateur une grande diversité en termes de modes de représentation. Du plus conventionnel au plus expérimental de ses spectacles, la réalité de son théâtre permet au spectateur d'y voir représenté *le monde*, ou une portion de celui-ci, selon divers artifices. Une voiture, par exemple, peut être évoquée par une parole, un objet, un geste, une projection, etc. Le souvenir de certaines images peut, quant à lui, être figuré par un œil comme le suggère le globe oculaire avec lequel dialogue le personnage de G.I. Gurdjieff dans *La géométrie des miracles*¹⁰.

Ce théâtre que l'on a nommé *théâtre de l'image* se sert de tous ces éléments pour (re)créer les icônes sous forme d'images, par souci d'analogie productrice de sens. Il n'est donc pas question ici de «réplicabilité», mais bien d'inventions neuves qui résultent «in a theatre of simultaneity and juxtaposition in which actor, image, "text" and audience are brought into a dialogue, a questioning, and an active co-constitutive role» (BUNZLI, 1999 : 89). À ce propos, une certaine scène de *La géométrie des miracles* implique trois modes de représentations différents. Cette scène est celle où Wright et ses apprentis dévoilent leurs

¹⁰ À ce sujet, j'invite le lecteur à se référer à la photographie de la page 39, au chapitre précédent.

idées à Herbert F. Johnson pour l'éventuelle construction de l'édifice administratif de sa compagnie. D'abord, l'écran au fond de la scène sert de support pour une projection des plans de Wright. Puis, une maquette est construite sur la scène à partir de verres à vin et d'assiettes et est donnée à voir comme réalisation tridimensionnelle des plans projetés derrière elle. Et, à l'avant plan de la scène, les acteurs exécutent une danse de Gurdjieff : «la danse des cercles», qui rappelle les structures circulaires de la maquette (coupes et assiettes) et les cercles des projections.

Bien plus que de donner à voir de façon imaginative et imagée une des réalisations du célèbre architecte, la scène constitue l'interface nécessaire au passage de l'information de la scène vers la salle, c'est-à-dire du spectacle au spectateur. Dans le monde cybernétique, les interfaces constituent «tous les appareillages matériels qui permettent l'interaction entre l'univers de l'information numérisée et le monde ordinaire» (LÉVY, 1997 : 42). Pour les besoins de cette étude, j'élargirai cette définition, l'interface devenant *tout appareillage permettant l'interaction entre l'univers de l'information CODIFIÉE et l'univers de la réception du code*. Ce faisant, je propose que les images scéniques constituent des messages codés, qu'elles sont livrées à la scène dans le but d'offrir au spectateur la possibilité d'interagir avec le contenu du spectacle afin de (re)construire le sens.

3.2.2 Construire l'univers du spectateur

La *figure du créateur* permet à Robert Lepage de réfléchir sur l'acte de création même, de porter un regard de l'intérieur. Selon les propos de Lepage lui-même, «Le point de vue d'un artiste, c'est une façon particulière de mettre les choses en perspective» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1994 : 66). Mettre en perspective, donner du relief ou (ré)interpréter à l'aide du point de vue d'un autre — d'un artiste et d'un créateur dans le cas précis qui m'occupe

—, cela revient à *éprouver* sa propre perception des choses et du monde qu'elles constituent. La figure du créateur prend alors tout son sens en regard de la fonction d'interface que nous évoquions précédemment : elle devient un lieu de rencontre entre plusieurs perceptions¹¹ d'un même univers tout en facilitant l'accès au propos du spectacle pour le spectateur.

Par l'intermédiaire de la figure du créateur qu'il met en scène dans ses spectacles, Lepage parle donc de sa *perception* de la création : de la création d'un univers largement nouveau — c'est-à-dire un univers fictif, issu de l'imaginaire du concepteur — offert à l'interprétation du spectateur; ou de la (re)création d'un univers *réel* puisé à même le concret du monde et de l'histoire — même un réel révolu (!) —, vision du monde réel tel qu'interprété par le créateur (Lepage) et donné à voir et à saisir au spectateur dans un spectacle.

Lepage quant à lui puise à la fois dans la réalité et l'imagination, mais donne toujours à l'univers de la scène un caractère onirique. Ceci permet de situer l'univers de la représentation dans un lieu neutre à mi-chemin entre deux imaginaires, dans une sorte d'intersection constituée de l'espace vide — mais à remplir — qui existe entre la scène physique et le siège du spectateur. De surcroît, il n'évoque pas toujours explicitement le thème de la création. Le type de théâtre qu'il pratique lui permet d'éviter d'en *parler* pour mieux en *montrer* les rouages, les possibilités, les problèmes... les aléas : «We try to eliminate text by replacing it with another form of language» (SALTER, 1991 : 27). Lepage traite donc le sujet de la création par l'intermédiaire de la facture qu'il donne au spectacle et «il semble bien que se sont les enjeux stratégiques et les motivations théâtrales et/ou artistiques que la figure du créateur, se mettant lui-même en représentation, tente d'interroger» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1993 : 13). Alors cet espace vide entre la scène et la salle, ce lieu de rencontre d'imaginaires,

¹¹ Ces perceptions, toujours subjectives, sont celles du concepteur du spectacle et celle du spectateur, de même que la perspective ou la pensée que véhicule la figure du créateur.

devient le site de la construction du sens d'un spectacle qui, au-delà de sa fable, met en scène l'acte de création. Et cette reconstitution de l'acte de création se fait de façon simultanée, *in vivo* et *in situ*, grâce aux images du spectacle et au travail d'interprétation du spectateur. N'est-ce pas là une façon privilégiée, c'est-à-dire active, de réfléchir sur la création? À mon avis ça l'est, car prendre le spectateur à témoin d'une réflexion *mise en acte* exprime, mieux que toute explication *a posteriori* ne pourrait le faire, ce besoin de communiquer et de communier de l'artiste créateur.

3.2.3 Les caractéristiques des images scéniques

Je l'ai dit précédemment, la pratique théâtrale de Robert Lepage parle de création par le biais de la facture du spectacle, de sa forme. De toute évidence, son théâtre trouve sa forme dans l'image construite sur scène. Dans l'ensemble de ses mises en scène, la figure du créateur se démultiplie au gré des images scéniques, que je qualifierais de *virtuelles* (LÉVY, 1998) puisqu'elles consistent en une «élévation à la puissance» de la proposition représentationnelle et donc multiplient les niveaux de signification potentiels. L'image devient virtuelle parce qu'elle engendre une multitude de possibles compositionnels et interprétatifs. La «virtualisation» de l'image scénique n'implique cependant pas sa déréalisation, mais encourt plutôt «une mutation d'identité, un déplacement du centre de gravité ontologique de l'objet considéré» (LÉVY, 1998 : 16)

Explorées puis exploitées pour signifier et, de façon ultime, convoquer l'imaginaire du spectateur dans sa construction du sens du spectacle, ces images *virtuelles* développent différents volets qui se rapportent tous à la création et à son vecteur principal : le créateur. Dans *La géométrie des miracles*, les images servent à montrer divers volets des trente dernières années de la vie de Frank Lloyd Wright : ses réussites (le musée Solomon R.

Guggenheim), ses essais (le projet *Broadacre City*), ses œuvres, ses influences (notamment celle qu'a eu G. I. Gurdjieff sur lui), son environnement (le désert de l'Arizona), etc., c'est selon. Leurs formes et leurs matériaux changent au gré des constructions. Elles sont tantôt son, bruit, mot, musique, tantôt éclairage, effet de lumière, couleur, projection, tantôt objet, geste, ou souvent une habile combinaison de quelques-uns de ces éléments. Car, il ne faut pas l'oublier, les éléments sont en relation les uns avec les autres; ils font partie du système¹² dynamique des images scéniques.

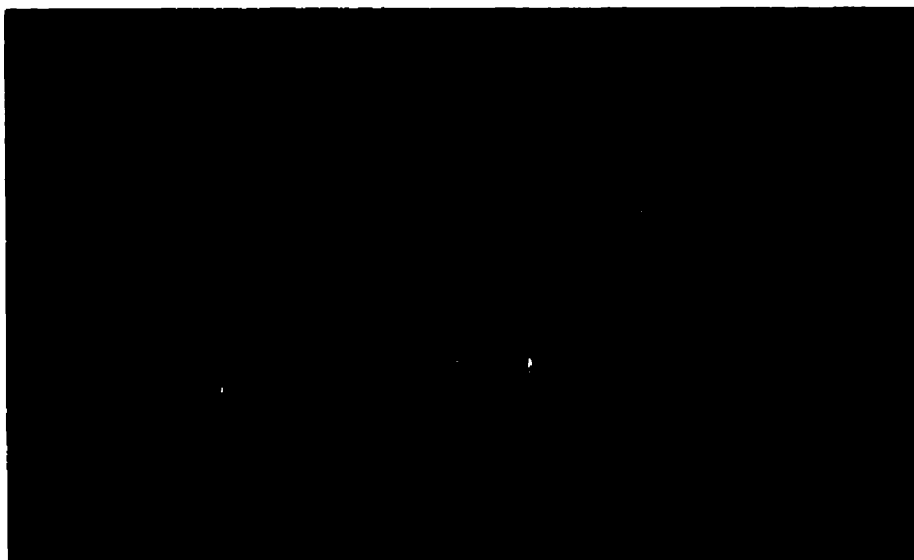


Photo : Emmanuel Valette (Archives Ex Machina)

Pour Lepage, les images sont d'abord des outils dans sa recherche d'un nouveau langage théâtral : «We let images develop, dialog occur, and eventually we [find] a story» (MANGUEL, 1989 : 36); pour le spectateur, elles marquent l'aboutissement d'une partie de cette recherche : soit un langage théâtral renouvelé. Avec lui, l'image scénique ouvre son potentiel polysémique sur l'immensité des possibilités qu'offre la *virtualisation*. «Virtualiser une entité quelconque, selon Pierre Lévy, consiste à découvrir une question générale à laquelle elle se rapporte, à faire muter l'entité en direction de cette interrogation et à redéfinir

¹² Je fais ici référence au même type de système que ceux dont le premier chapitre a fait l'objet.

l'actualité de départ comme réponse à une question particulière.» (1998 : 16) Ce qui arrive avec l'image scénique ainsi «virtualisée» chez Lepage, c'est qu'elle permet de questionner la perception de la création en redéfinissant l'actualité de départ — l'objet *réel* emprunté au monde *réel* — en termes de discours théâtral, de thématique spectaculaire, de signification, de fiction, etc., que le spectateur sera appelé à (re)questionner et à (ré)interpréter.

En fin de compte, l'image scénique *virtuelle* utilise des (res)sources sensibles — visuelles, sonores et parfois même olfactives (une odeur de sable humide ou chauffé par les projecteurs flottant dans l'enceinte pour *La trilogie des dragons* et les premières étapes de *La géométrie des miracles*) — pour se représenter, voire se raconter. Elle utilise aussi divers types de composition dont la peinture, la sculpture, la photographie, le film (vidéographique ou cinématographique), la chorégraphie, l'architecture, etc. C'est donc dire qu'elle dévoile son origine, montre sa genèse et sa formation, ainsi que les mouvements et déplacements de contenus qui rendent sa forme dynamique et qui architecturent les divers pans de la signification. «Dans tout objet esthétique, même un caillou devant nous baptisé sculpture, il y a toujours une volonté narrative et, pour l'observateur, un désir qu'on lui raconte des histoires» (PAVIS, 1999 : 10). Dans le théâtre de Lepage, l'image scénique dépasse ce *désir* et cette apparente passivité dans l'activité du spectateur qui se voit raconter des histoires. À l'instar de l'image photographique pour Régis Durand, les images de Lepage apparaissent, sur la scène et dans l'imaginaire, comme l'«amorce d'une fiction» (DURAND, 1984 : 36).

C'est précisément lors de sa représentation sur scène, au moment de sa transformation en acte, que l'image scénique *virtuelle* opère le «déclenchement d'une amorce de récit chez le spectateur [...] à condition qu'[il] veuille bien se prêter au jeu [...]» (DURAND, 1984 : 39). Mais, c'est surtout la construction *à vue* de ladite image qui «peut être considér[e] comme

une invitation à associer et à narrer librement [...]» (DURAND, 1984 : 39). Selon les structures et le type de composition offerts par l'image formée sous les yeux du spectateur, l'image raconte, au-delà de son apport à la «narration effective» (DURAND, 1984 : 39) du spectacle, quel est son rapport dans le spectacle et dans l'interrogation sur l'acte créateur qui prend ainsi forme.

L'image scénique se retrouve donc intercalée dans la fable du spectacle dès sa construction *à vue*. Elle permet, bien sûr, de raconter, mais de raconter *autrement*, c'est-à-dire de montrer, de faire entendre — et ce, différemment du texte —, de faire sentir, etc. De plus, elle a le potentiel de *se raconter* et ainsi de dire autre chose que ce que le spectacle a entrepris de rendre sensible au spectateur, ce que nous appelons la «narration effective» en reprenant les termes de Durand. Mais ce potentiel de narration, cette amorce de récit potentiel, repose en grande partie sur la curiosité, la volonté et l'habileté du spectateur, à qui il incombe de choisir une image, d'interagir avec elle et de lui donner du sens. À cet égard, le spectateur du théâtre de Lepage, et du théâtre de l'image en général, se doit d'être «hypersélectif»¹³, «interacteur» et «participant». Expliquons-nous. Avant que de prendre forme dans l'imaginaire du spectateur, ces représentations «imaginables» (CORBIN, 1964 : 4) sont construites sur l'aire de jeu, «la scène s'offr[ant] comme une surface sensible [...] où il est possible de projeter [...] une image» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1998 : 174). L'image ainsi *projetée, figurée* sur la scène, est donnée au spectateur qui, espère-t-on, la *sélectionnera*, c'est-à-dire la choisira parmi d'autres ou optera pour un ou plusieurs de ses éléments constitutifs, pour ensuite *interagir* avec elle — ou ses éléments —, c'est-à-dire la modifier, la redéfinir, la déconstruire, la (re)construire, etc., et enfin *participer* à la construction du sens du

¹³ Ce terme, qui renvoie à la notion d'hypertexte et à son caractère sélectif, est emprunté à Denis Bachand de l'Université d'Ottawa dont les recherches portent sur l'adaptation multimédiatique. Les propos ont été tenus lors d'une conférence intitulée «Hybridation et métissage sémiotique. L'adaptation multimédiatique», qui a été donnée dans le cadre du colloque *La nouvelle sphère inter-médiatique* du CRI, à Montréal en mars 1999.

spectacle à partir de la matière que l'image lui aura fournie et du travail qu'il aura effectué sur elle.

Il est cependant important de comprendre qu'en regard de ces images *virtuelles* sur lesquelles le spectateur se penche, «la scène jouerait le rôle de révélateur de l'image latente *mémorisée* en faisant apparaître ou en développant les stratégies cognitives par lesquelles [...]» elles sont pensées, construites, perçues et ensuite comprises, «*stabilisant* ou *fixant* — pour un moment — les images toujours fluctuantes du monde» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1998 : 174). Ce moment de *stabilisation* correspond dans les faits à l'acte d'interprétation du spectateur.

Si la scène supporte l'éventail des virtualités comprises dans l'image en mettant de l'avant «une de ses principales modalités : le détachement de l'ici et maintenant» (LÉVY, 1998 : 17), le travail du spectateur, lui, correspond à l'*actualisation* de cette même image. Son travail «est création, invention d'une forme à partir d'une configuration dynamique de forces et de finalités» (LÉVY, 1998 : 15) proposées par l'image scénique virtuelle. Ce faisant, l'image devient le matériau par excellence du spectateur dans sa construction du sens d'une œuvre qui, en se l'appropriant, lui confère une nouvelle spatio-temporalité qui correspond au temps et à l'espace de son imaginaire créateur et permet de cheminer dans les méandres d'une réflexion sur l'acte créateur qui se dessine devant ses yeux. Il se passe en fait dans cet échange d'informations «une production de qualités nouvelles, une transformation des idées, un véritable devenir qui alimente le virtuel en retour» (LÉVY, 1998 : 15) et cause une *communication participative*.

3.2.4 La malléabilité du support de la scène

Les images présentes dans les spectacles de Lepage s'inscrivent sur et dans divers supports, c'est-à-dire des substrats matériels sans lesquels l'image ne pourrait devenir *effective*, compris dans *l'espace scénique*, qu'il s'agisse du *vide* de la scène qui soutient toutes les images physiques et spatiales (*Circulations*) ou d'*écrans* sur celle-ci (pour les multiples projections des *Sept branches de la rivière Ota*), d'*objets* (la canne blanche du guide aveugle de *Vinci* sur laquelle des images vidéo sont projetées) ou de *substances* (l'eau de la piscine dans *Les plaques tectoniques* sur laquelle flottent une nappe et des assiettes, figurant ainsi un table. Si les conceptions de la scène et de la scénographie sont parmi les premiers éléments abordés par Lepage lors de la naissance d'un nouveau spectacle, c'est parce qu'elles contribuent à la formation du support des images. Mais, loin d'être stable, ce support subit de constantes transformations relativement au choix des images et à la manière de les représenter. La scène, dans *La géométrie des miracles*, n'a pas échappé aux modifications et est passée par deux stades différents. D'abord, il y a eu une surface sablonneuse, représentation visuelle et métonymique du désert de l'Arizona, où Frank Lloyd Wright a établi sa seconde école d'architecture : Taliesin West. «Pour tout décor, [...] un rectangle de sable d'où vont émerger des images scéniques, regard porté par Lepage sur les réalisations architecturales de Wright.» (HÉBERT et OUELLETTE, 1999 : 75) Ce regard qui nous donnait alors à voir la scène comme figurant le désert nous suggérait l'idée suivante :

Le miracle de la géométrie de Wright tenait peut-être en ceci : du désert, page blanche, source de l'imaginaire, il a fait naître nombre de constructions qui, aujourd'hui encore, remplissent d'images les villes, américaines surtout. Ces images influent sur les imaginaires individuels et collectifs qui, à leur tour, proposent une forme d'identité qui se rattache à la ville en question et lui confère du coup une personnalité propre. Le miracle de cette version primaire de *La géométrie des miracles* de Lepage tenait sûrement en ceci : d'un rectangle sablonneux, représentant le terreau imaginaire de Wright, il a fait surgir des images qui provoquent le spectateur et l'invitent à mettre sa propre créativité à contribution dans le but de (re)créer la configuration du spectacle à partir des images qui en émanent.

(HÉBERT et OUELLETTE, 1999 : 75)

Depuis les représentations de Salzbourg (août 1998), cet espace a été modifié. La scène est maintenant recouverte de planches de bois, ce qui peut rappeler la table à dessin qu'utilise l'architecte dans son travail et les acteurs sur la scène. Soit dit en passant, l'objet «table à dessin» est lui-même un matériau malléable qui donne lieu à de saisissantes images : un piano, une voiture ou le mausolée de Lénine en sont quelques exemples. Par cette transformation de l'espace scénique et de l'objet «table» — mais laissons celui-ci de côté pour l'instant —, les créateurs ont cherché à dédoubler l'image de la table à dessin de l'architecte, cette surface d'où naissent les formes et les idées. Ils chargent aussi le support, dont les paramètres ont été nouvellement redéfinis, d'une toute autre signification. Ainsi, toutes les images représentées sur scène peuvent être liées à l'esquisse, au dessin ou au plan de l'architecte, lesquels donnent à voir les mécanismes de construction ainsi que les modalités de construction. Les danses, les images de constructions architecturales et surtout les idéologies et philosophies véhiculées par les protagonistes — et réaménagées par le créateur du spectacle — paraîtront émerger de la «table à dessin» de Lepage. Il s'agit en fait d'une sorte de mise en abyme du support de création des formes, laquelle permet de rendre visible, métaphoriquement, les images construites. Cette mise en abyme, cette reprise d'une forme selon des modalités anaphoriques, permet le passage d'une information du créateur — Lepage — vers un spectateur, laquelle se veut esthétisante de par sa nature propre : esthétique architecturale et esthétique théâtrale se côtoyant sans cesse dans cette dernière production.

3.2.5 Degrés compositionnels et niveaux narratifs

Une fois que le support a été défini — d'abord la scène comme désert/page blanche, puis comme table à dessin — et qu'il se prête à la réception des images, celles-ci sont mises en forme, en place, en *mouvement*. La mise en mouvement de l'image scénique correspond précisément à l'idée d'«amorçage de fiction» ou de narration de Durand. Comme pour l'image

photographique chez ce dernier, l'image scénique offre deux formes de «narrativité» : l'une correspondant aux fragments du monde extérieur prélevés et utilisés dans la formation scénique de l'image; «l'autre serait intérieure au cadre [...]» (DURAND, 1984 : 41). Intérieure à la fiction scénique, cette forme de «narrativité» constitue le mode de construction et de représentation de l'image, sa mise en forme, les moyens utilisés pour sa réalisation, et exige «un travail de déconstruction/reconstruction» (DURAND, 1984 : 41) et donc plusieurs lectures, opérations qui doivent être effectués par le spectateur.

Celui-ci doit déconstruire l'image pour en révéler les divers modes de représentation et pouvoir ensuite la (re)construire selon son interprétation. «La nature du théâtre, c'est de bouger. C'est ça qui me passionne dans ce type d'écriture : ça reste un spectacle vivant» (LALIBERTÉ, 2000 : 14), disait Lepage. Ce qui risque de *bouger*, pour reprendre le terme de Robert Lepage, c'est la manière d'interpréter les images de la part du spectateur. Il existe plusieurs degrés dans la composition de l'image scénique. Ceux que je développe ici représentent des possibles interprétatifs et non les uniques clefs d'intégration du contenu de l'image donnée en représentation.

À chaque image, le spectateur peut faire correspondre une figure de rhétorique, ou même plusieurs. L'organisation du savoir, de la part du créateur, oriente l'inclusion de l'image au spectacle et son exploitation pour donner du sens. Cependant, je crois que c'est lors de la (dé)construction de cette image en procédés stylistiques distincts — chaque procédé étant analysé de façon disjointe, c'est-à-dire seul, ou conjointe, c'est-à-dire en relation avec d'autres — que l'image en vient à faire figure et à dénoter puis à connoter quelque chose chez le spectateur.

Pour s'exprimer, pour montrer, Lepage fait appel à ce que André Malraux nomme des «équivalences significatives» (1951 : 353), c'est-à-dire des points de référence empruntant la voie de la ressemblance — non pas mimétique mais poétique¹⁴. Ces équivalences, pour le spectateur, revêtent la forme de figures de rhétorique bien précises : métaphore, synecdoque, métonymie, litote et anaphore. Bien que de telles équivalences existent, bien qu'elles soient significatives et signifiantes, «pour que l'art naisse, il faut que la relation entre les objets représentés et l'homme soit d'une autre nature que celle imposée par le monde» (MALRAUX, 1951 : 275). Ces relations d'une *autre nature*, je les ai définies, chez Lepage, comme des amorces de narration. Ce caractère confère aux images une réalité différente que celle proposée ou imposée par l'univers réel, voire même spectaculaire. Dans un spectacle, ces relations et les objets ou personnages qu'elles confrontent ou unissent ont une existence propre au temps du récit, n'ont de valeur qu'en regard du temps de la représentation où elles sont captées et ne prennent sens qu'au moment où elles seront éventuellement analysées, décortiquées et interprétées par le spectateur-analyste.

Le spectacle théâtral peut être perçu comme un *système* au sein duquel interviennent deux appareils de régulation : un de codage, l'autre de décodage. Si la scène, comme espace de représentation, constitue la surface de codage, alors la salle, en tant qu'espace de réception, devient l'espace du décodage. Il existe cependant une jonction entre ces deux éléments du système, une limite commune que j'ai nommé *interface*. L'interface est donc cette surface de séparation entre deux états intellectuels¹⁵ distincts : le codage et le décodage, qui précise à nouveau la relation existante entre la scène et la salle. D'une part, le codage est la transformation d'un message selon un code donné, donc selon des symboles, des icônes, des

¹⁴ À cet égard, je reprends ici des propos tenus par Jacques Derrida : «L'art théâtral doit être le lieu primordial et privilégié de cette destruction de l'imitation [...]» (1967 : 344)

¹⁵ Bien que la facture de l'image soit physique, sa conception est, comme sa réception, de nature intellectuelle.

signes qui définissent l'image qu'ils constituent et qui sont susceptibles de représenter, de transmettre une ou des informations selon une série de relations structurées. D'autre part, le décodage consiste à traduire dans un code nouveau un message formulé dans un autre code. C'est aussi analyser ou saisir *intuitivement* le sens d'un énoncé en se référant à son *encyclopédie personnelle*.

L'importance de cette analyse en degrés compositionnels repose sur le fait suivant : dans le théâtre de l'image, le spectateur est en présence d'*effets de sous-entendus* et d'*effets elliptiques*. Afin de contrer ces effets, il doit savoir qu'à chaque degré correspond un niveau narratif distinct, donc une certaine complexité dans la relation du spectateur avec le contenu représenté sur scène.

Au plan de la *métaphore*, le passage est plutôt simple : il s'agit de caractériser ce qui est déjà nommé, de présenter une idée sous le signe d'une autre idée plus frappante ou plus connue et ainsi d'opérer un transfert de sens par substitution analogique. C'est l'équivalent de montrer, comme dans *La trilogie des dragons*, un quartier de Québec, le quartier Saint-Roch, avec des boîtes à chaussures. Ce faisant, les maisons et les commerces étaient représentés au moyen de leur configuration architecturale — en forme de boîte.

La *synecdoque*, quant à elle, est régie par un rapport d'inclusion, la partie faisant état du tout : les boîtes pour les commerces (des cordonneries et des marchands de chaussures surtout), la matière donnant lieu à la chose : la disposition pour montrer la rue St-Joseph et la rue de la Couronne, etc.



Photo : Claudel Huot (Archives Ex Machina)

Le niveau de la *métonymie* est atteint quand le signe amène le spectateur à percevoir la signification. Ainsi, exprimer un concept au moyen d'un autre qui lui est uni par relation nécessaire revient à dire que cette construction imaginaire d'un univers jadis réel au moyen de boîtes à chaussures évoque et connote la création d'un univers théâtral imaginé de toute pièce — bien que fondé sur une réalité historique. Telle est, selon nous, la signification de cette image : la pensée créatrice de Lepage trouve sa forme dans l'image déployée sur scène.

La *litote* chapeaute et englobe les trois autres degrés en regard des images conçues par Robert Lepage. Car, aussi synthétique soit-elle, l'image ne pourra jamais laisser voir l'ensemble du contenu qu'elle détient. Son caractère polysémique et surtout sa virtualité (possibilité, potentialité) atténuée, d'une part, le degré d'exposition tout en augmentant, d'autre part, et le contenu d'expression et le degré d'organisation. Ainsi, les boîtes à chaussures n'offrent peut-être que peu d'information en elles-mêmes, mais leur organisation est complexe : commerces (de chaussures), bâtiments, rues, quartier, ville. Il s'ensuit donc que l'image ne révèle jamais totalement le contenu synthétique qui a présidé à son élaboration; le

spectateur choisit ou y prend ce qu'il peut. L'image donne donc à voir moins que ce qu'elle contient dans les faits. Et cette atténuation de l'image constitue en soi, à mon avis, une porte d'entrée pour le spectateur qui doit pousser plus à fond son investigation de la figure pour passer à un degré d'organisation plus grand, plus évocateur et plus intellectualisé.

Finalement, l'aspect *anaphorique* de la représentation selon Lepage se construit tout au long du spectacle. La répétition de formes, de sons, et même de procédés de représentation comme des boîtes, des danses ou des projections, concourt à créer un effet de déjà-vu chez le spectateur qui peut ainsi participer à la construction du sens du spectacle dans un esprit de continuité, voire un effet de spirale¹⁶. Ainsi, le fait d'utiliser un ensemble de petites lumières (celles de *La constellation*¹⁷ de Pierre Lamontagne) vers la fin de *La trilogie des dragons* pour représenter la ville de Vancouver, la nuit, vue d'un hublot d'avion en est un exemple pertinent.

Dans *La géométrie des miracles*, cette superposition de degrés de composition se caractérise, entre autres, par le parallèle dressé entre la résidence de Herbert F. Johnson et la maison de poupée qui lui sert d'icône (métaphore). De plus, la manipulation maladroite de la maison de poupée par le comédien qui tient le rôle de Johnson montre bien son rapport difficile avec l'architecture (synecdoque), d'où le fait qu'il retienne les services de Wright pour la construction de l'édifice administratif de sa compagnie. Enfin, cette représentation d'un lieu par son *modèle réduit* revient régulièrement (anaphore) dans le spectacle afin de mettre en lumière, dorénavant, les réalisations de l'architecte américain dont le musée Guggenheim (une simple spirale sur une feuille de papier) et l'édifice administratif de la compagnie Johnson

¹⁶ Un effet de *spirale* : un élément revient continuellement, à intervalle régulier mais changé, transformé. Cela au même titre que certains points d'une spirale, en termes mathématiques, ont une même coordonnée *x* mais sont déphasés sur l'axe *y*.

¹⁷ Pour une photo de *La constellation*, le lecteur se reportera à la page 21.

Wax. Il faudrait retenir de cette démonstration que les degrés de composition, les modes de représentation et les niveaux narratifs sont comme des couches *archéologiques* qui racontent différemment les unes des autres et que ces narrations ou fictions, empilées à la verticale, relatent plus ou moins en profondeur ce que l'image laisse percevoir.

3.2.6 L'exemple de l'édifice administratif de la compagnie Johnson Wax

«[L]'espace théâtral, grâce à sa formidable capacité de transposition et de transformation des idées, des objets et des êtres, fait naître des images qui, tout en organisant l'espace de la scène, réorganisent la perception du spectateur.» (HÉBERT et OUELLETTE, 1999 : 76). Cette idée de transformation est importante au théâtre lorsque vient le temps de concevoir des images scéniques. «La représentation d'une image implique au préalable l'idée de sa construction, puis celle de sa transformation à vue au cours du spectacle» (HÉBERT et OUELLETTE, 1999 : 76). L'image que nous allons maintenant décortiquer, en gardant en tête les correspondances entre degrés de représentation et niveaux narratifs, est celle de la construction d'une maquette de l'édifice administratif de la compagnie Johnson Wax.

La scène qui contient cette image se déroule lors d'un repas où Frank Lloyd Wright et Herbert F. Johnson discutent de la faisabilité du projet de construction de l'édifice en question. Au cours d'une discussion orageuse, Wright requiert de ses apprentis qu'ils montrent à Johnson une maquette représentant l'état de leur pensée architecturale. Ils utilisent alors les couverts — verres à vin et assiettes — pour figurer sur la table l'échafaudage de la future construction.

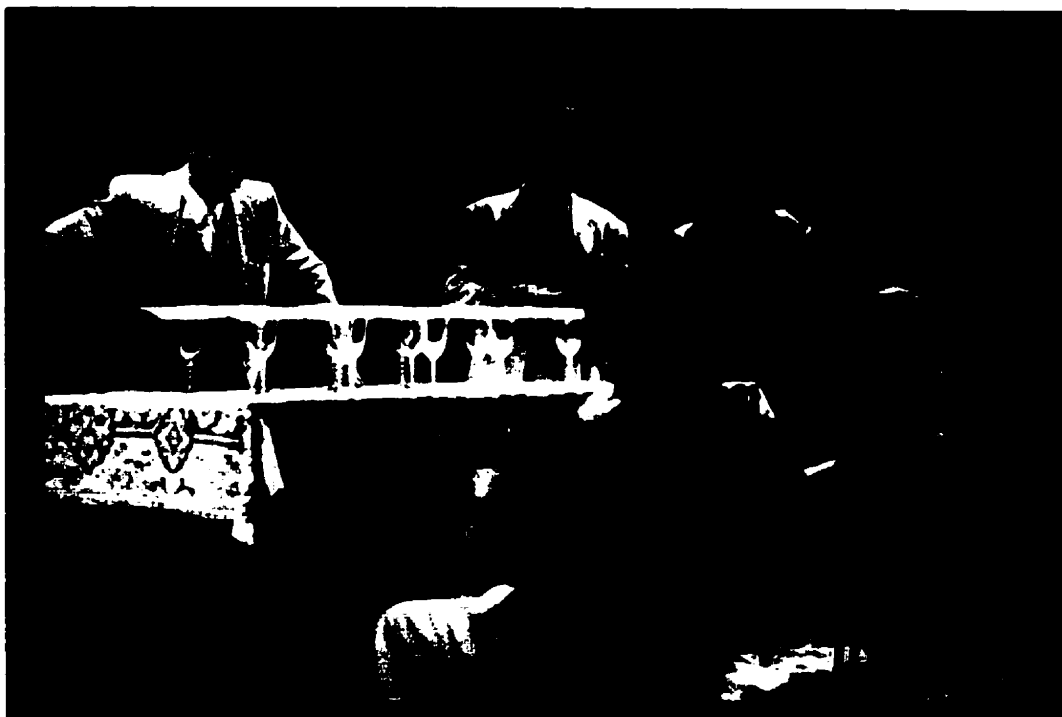


Photo : Emmanuel Valette (Archives Ex Machina)

Rendue visible sur scène, cette (re)constitution du futur bâtiment permet au spectateur d'effectuer un transfert mental des données *visuelles* — l'image construite sur scène — vers un contenu plus connotatif : celui des principes de l'architecture organique tels qu'énoncés par Wright. Au cours de cette recherche, j'ai dû étudier l'œuvre de cet artiste mis en scène par Lepage et je me suis penché sur sa conception de l'architecture organique. Je suis parvenu à dégager cinq éléments principaux qui forment ce que nous appelons «les principes architecturaux de Wright»¹⁸ :

1. Éclatement de la «boîte» : le bâti doit s'ouvrir sur l'extérieur et ainsi établir une sorte de dialogue avec lui;
2. Étude de la nature du lieu : l'espace à investir doit indiquer la forme à ériger afin que celle-ci respecte la nature du lieu;

¹⁸ Je ne fais ici que les énoncer. Dans le dernier chapitre, ils seront l'objet d'un parallèle avec le processus créateur de Lepage en regard de *La géométrie des miracles* et en général.

3. Utilisation de matériaux compatibles avec le lieu choisi : non seulement les matériaux doivent-ils rappeler le lieu et sa nature, mais ils doivent aussi permettre au bâti d'entretenir une relation symbiotique avec le milieu.
4. Unité formelle et fonctionnelle : d'abord prise en tant que donnée esthétique, l'unité formelle doit privilégier l'intégration de la forme «artificielle» aux formes «naturelles»; de plus, le bâti doit se conformer aux besoins de ses occupants et *servir les motivations de sa construction*;
5. Intégration de chaque composante au tout : ne sera pris en compte que l'essentiel au bâti; sera rejeté tout ce qui est superflu.

En effet, si Lepage a opté pour une image poétique qui lui permet d'utiliser les objets déjà présents dans un espace donné pour construire un nouvel espace, ne serait-ce pas parce que cette démarche renvoie effectivement chez Wright aux idées de continuité et d'«organicité» de la construction qui demande que les matériaux utilisés entrent en symbiose avec l'objet à créer et le lieu de la création ? Cette transformation «physique» d'un espace est le propre du théâtre. Le théâtre est un mode d'organisation de l'espace et, comme l'architecture d'ailleurs, il tente grâce à l'imagination humaine sinon de triompher de la matière, du moins de l'organiser. Au-delà de la transformation « physique », existe une autre transformation « mentale » celle-là, qui correspond au parcours suivi par l'initié au théâtre de l'image et qui agit directement sur le spectateur, non pas en investissant un lieu physique, mais en lui présentant une image plus ou moins abstraite qu'il devra décoder et connoter au moyen de son propre bagage informationnel, ce que nous retrouvons chez Umberto Eco sous le vocable d'«encyclopédie personnelle». La forme imaginée deviendra identité réelle et perceptible dans le spectacle. Ce qui apparaît imaginaire prendra la teneur de l'identitaire chez le spectateur qui s'approprie le spectacle en participant activement à son décodage et lui

permettra de saisir une nouvelle facette de la part réflexive d'une création qui interroge l'acte créateur.

«À tout moment de la réception du [spectacle], [...] il est loisible au spectateur, à défaut de trouver le sens, de s'essayer à des vectorisations et de faire ainsi l'hypothèse de la construction possible d'une séquence plus ou moins large de l'œuvre» (PAVIS, 1999 : 12). Faisant cela, il s'ouvre sur la polysémie des images scéniques et met à contribution son potentiel créateur. C'est donc cette nouvelle façon de voir, ce regard nouveau du spectateur, que je vais maintenant examiner.

Chapitre 4 : LA SPIRALE

Une figure ouverte sur une œuvre ouverte

Les images scéniques comme outil d'un regard nouveau

En nous proposant des œuvres dont la structure exige de nous une intervention particulière, souvent même une reconstruction continuelle, les poétiques de l'«ouverture» reflètent l'attrait exercé sur toute notre culture par le thème de l'indéterminé : nous sommes fascinés par les processus au cours desquels s'établit, au lieu d'une série d'événements univoque et nécessaire, un champ de probabilité, une situation apte à provoquer des choix opératoires ou interprétatifs toujours renouvelés.

Umberto Eco,
L'œuvre ouverte

Le théâtre de Robert Lepage, de par sa construction en images et sa structure visuelle, exige de la part du spectateur une intervention interprétative. Celle-ci, bien plus qu'une simple analyse de contenu, se veut une prise de possession *totale* du message : c'est-à-dire de son contenu informatif (ou «indice») mais surtout de la manière (ou «ordre») (WATZLAWICK, 1972 : 49) dont on doit l'entendre. Donc, ce qui importe, c'est la gestion¹ que fait le spectateur du code du spectacle, de sa structure et de sa facture. Afin de bien cerner le travail interprétatif du spectateur, je développerai ici quelques notions qui concernent le code, la manière d'encoder les informations dans les images visuelles.

En tant qu'«interface»², la figure du créateur unit deux systèmes de connaissances, deux «machines». Ces deux machines, que je nomme CRÉATION et RÉCEPTION,

¹ Et par le fait même la relation qu'il entretient avec le spectacle.

² Le lecteur pourra revoir, au besoin, le chapitre 3.

communiquent entre elles au moyen de la FIGURE DU CRÉATEUR. Elles fonctionnent en un réseau — c'est-à-dire comme un dispositif qui dessert les voies de communication communes à chacun des pôles en interaction —, lequel opère des échanges de données qui ne sont pas à sens unique. Ces échanges vont d'un pôle à l'autre, de la création à la réception et de cette dernière vers la première. Et ce sont ces types d'échanges d'informations qui constituent la COMMUNICATION PARTICIPATIVE.

À l'origine de la machine, il y a donc l'imagination, la conception, l'invention du créateur; à l'origine de toute machine, il y a inmanquablement une autre «machine», celle de la pensée, productrice d'images [...]

(HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1998 : 199)

Simplement dit, la communication participative, telle que j'entends la définir, est un acte de communication dans lequel les deux pôles de la transmission d'information sont impliqués à la fois comme émetteur et récepteur. Ce qui implique un réel travail intellectuel de la part du spectateur et ne suppose pas simplement une réponse de sa part. On pourra voir, cependant, divers degrés de participation au centre de toute communication, car, en effet, même le refus de participer à la communication constitue un acte de communication en soi, et peut être interprété comme une participation, aussi minime soit-elle. Ainsi, le terme «participative» restreint l'activité spectatorielle à un champ d'application bien précis : celui de l'élaboration intellectuelle d'un sens, donc lui confère une dimension interprétative.

Pour ne pas confondre cette forme de participation — qui implique la communication entre la scène et la salle — avec cette autre telle que définie par Artaud — et qui concerne l'implication physique du spectateur (cf. chapitre 3) —, on aura tendance à dire qu'il s'agit plutôt d'une forme d'interaction. Robert Lepage d'ailleurs affirme ouvertement que son objectif est toujours d'impliquer activement, intellectuellement, le spectateur dans la représentation théâtrale qu'il lui propose. Une des façons envisagées serait de «créer un

théâtre qui est parfois compréhensible, parfois plus impressionniste» (LALIBERTÉ, 2000 : 14), mais aussi, toujours accessible³ — car c'est là essentiellement la volonté de Robert Lepage : «[...] on a la responsabilité d'être accessible sans trop de compromis.» (PERELLI-CONTOS et HÉBERT, 1994 : 66) —, à condition d'y mettre un peu de bonne volonté et de travail. Ceci permet au spectateur de sélectionner certaines portions d'information et de réagir en créant un univers participatif qui gouverne sa gestion de l'interprétation. Le spectateur, sans influencer directement sur le cours de la représentation⁴, «sélectionne» divers éléments du langage scénique de la trame dramatique, de la fable, les traits, les manipule et les interprète. Il participe donc au décodage de l'information contenue dans le spectacle auquel il assiste; ce faisant, il influence sa réception et sa compréhension du spectacle d'où le fait que celui-ci puisse être différent d'un spectateur à l'autre.

Je l'ai démontré précédemment, Lepage, dans ses spectacles, ne tente pas de rendre avec précision les données biographiques relatives à un artiste. Bien au contraire, il utilise certaines «anecdotes biographiques» comme «ressources» (SOLDEVILA, 1989) exploratoires de même qu'en tant que repères — tant sur le plan de la forme que du contenu — pour communiquer avec le spectateur. Il s'agit plutôt pour lui de porter un regard d'artiste sur l'art et ainsi témoigner à la fois de rigueur et d'authenticité dans sa recherche d'un langage théâtral renouvelé. Voilà qui peut-être déroutant chez le spectateur qui s'attend à voir autre chose — une biographie complète et respectueuse, par exemple — et non un rayon X du théâtre par le filtre des autres arts. Bien sûr le théâtre de Lepage raconte des histoires. Mais en faisant cela, il se raconte d'abord comme théâtre cherchant à se renouveler par son langage scénique. Et,

³ Parce qu'il existera toujours des cièfs d'interprétation qui permettent de saisir, du moins, une partie du propos.

⁴ Il pourra tout de même le faire s'il discute avec le créateur après coup et que ce dernier modifie son spectacle en fonction des commentaires qu'il a reçus du spectateur.

comme le rayon X qui doit être interprété par un spécialiste, son théâtre ne livre pas tous ses secrets à première vue. Il faut que le spectateur soit attentif. Il faut qu'il apprenne à voir le théâtre autrement. C'est donc dire qu'il doit regarder derrière l'image, passer cette dernière au rayon X de son savoir personnel et mettre celui-ci en relation avec l'exposition que fait le créateur de l'image de son propre savoir. C'est seulement à partir de ce moment que le spectateur saura reconnaître les enjeux de ce théâtre de même que ceux de ses images, c'est-à-dire leur genèse, leur composition ou formation, leur transformation, etc.

Pour coder ses images, pour les poétiser, Lepage procède sur un mode de «communication analogique» plutôt que «digital»⁵. C'est-à-dire sur un mode qui «a des rapports plus directs avec ce qu'[il] représente» (WATZLAWICK, 1972 : 59) et qui «ne possède pas de discriminants indiquant, en face de deux sens contradictoires, lequel il faut comprendre[...]» (WATZLAWICK, 1972 : 63). Chaque signe renvoie donc à une réalité, laquelle retourne le spectateur à son «encyclopédie personnelle», lequel, en définitive, décode l'image et son message selon ses propres connaissances et capacités. Un problème survient lorsque l'image n'interpelle pas le spectateur et que ce dernier cherche en vain sa signification. Un exemple pertinent serait celui du ballet aérien (cf. p.82) symbolisant le Musée Guggenheim. En effet, la forme est problématique : cette gestuelle risque de ne rien signifier pour le spectateur qui n'a pas dans son «encyclopédie personnelle» la référence à la structure architectonique du musée (une spirale). Mais est-ce un problème véritable ou un faux problème? Je crois sincèrement que le problème est véritable et qu'il est légitime de penser qu'un spectateur verra là un obstacle majeur à sa compréhension du spectacle. Mais il est

⁵ Par «communication digitale», les auteurs d'*Une logique de la communication* entendent un «code arbitrairement attribué et qui [a] aussi peu de ressemblance avec [...]» (p.58) l'objet désigné. La plupart des mots de nos dictionnaires en sont de bons exemples. exceptées peut-être les onomatopées.

possible de contourner ce problème en allant au-delà du défi qu'il pose. Une image peut, c'est du domaine du possible, ne trouver aucun écho chez un spectateur. Mais cette image fait-elle le spectacle? Des spécialistes de l'holographie disent que l'ensemble de l'hologramme est contenu dans un de ses fragments. Selon Lepage, il en va ainsi de son théâtre : «then came the idea of the hologram, in which the whole can be drawn from a small part» (LEFEBVRE, 1987 : 35). Une image, dans sa composition, peut donc contenir l'ensemble du spectacle : sa structure et son contenu. Une autre image pourrait donc aussi faire l'affaire et permettre au spectateur de mieux voir les enjeux de la représentation tout en lui offrant également l'opportunité de revenir par la suite à cette première image difficilement déchiffrable avec les éclairages des autres images qu'il aura été en mesure d'interpréter. La réponse à la question de l'inclusion du spectacle dans l'image est donc positive, mais le spectacle contient d'autres images qui le contiennent à leur tour, ce qui devrait être rassurant pour le spectateur.

Cette idée d'emboîtement du spectacle dans l'image — et bien sûr de l'image dans le spectacle — se retrouve à plusieurs niveaux, sous diverses formes et se manifeste selon différents procédés. Il en va ainsi de l'appareil d'optométrie dans la première version (Québec 1998) de *La géométrie des miracles* qui imbrique les regards du créateur sur l'art et du spectateur sur le spectacle dans les potentiels représentationnels qu'offre la poétisation de l'image : «Cet appareil d'optométrie, qui sert à mesurer l'acuité visuelle, la qualité de la vision, permet de "métaphoriser" le propos du spectacle» (HÉBERT et OUELLETTE, 1999 : 73).



Photo : Sophie Grenier (Archives Ex Machina)

De fait, le personnage (Olgivanna Lloyd Wright) qui regarde dans l'optomètre y voit des formes — cercle, carré, triangle, spirale, lignes parallèles — qui sont les assises mêmes du spectacle, c'est-à-dire ses parties, ses actes. De plus, ce personnage s' imagine des souvenirs «fictionnalisés» qui convoquent l'image-souvenir du spectateur, donc son bagage cognitif, sensitif, émotif, etc.

La géométrie des miracles devient un spectacle essentiellement constitué d'images qui sont, en partie, des constructions mentales ou physiques des réalisations de Wright. Bien sûr, elles ne revêtiront de sens que lorsqu'elles seront interprétées par le spectateur, d'où l'importance du regard qu'il pose sur la représentation scénique. Tout dans ce spectacle est donné à voir, tout tient de l'imagerie, tout dépend de la qualité du regard du spectateur. *La géométrie des miracles* est remplie d'images poétiques qui représentent une certaine interprétation de la réalité sur laquelle se sont penchés les créateurs. Il n'y a là rien d'étonnant, puisque le propos fait état d'un « faiseur d'images » architecturales et que son traitement est réalisé par un « faiseur d'images » théâtrales. Il nous faut pourtant savoir et comprendre que toutes les images que propose le spectacle correspondent à différentes visions du « monde en création » chez les artistes qui participent à son élaboration.

(HÉBERT et OUELLETTE, 1999 : 74).

Ceci revient à dire que les mises en représentation du créateur et, assez souvent aussi, de ses œuvres procèdent de l'«icônisme», c'est-à-dire que «représenter icôniquement l'objet signifie alors transcrire selon des conventions graphiques (ou autres) les propriétés culturelles qui lui sont attribuées» (ECO, 1992 : 54). Ainsi, ce faisant, le metteur en scène — qui est ici

le créateur de la représentation — choisit les attributs «culturels» qui semblent être les plus évocateurs et les inscrit dans sa mise en représentation de l'objet.

Dans le théâtre de Robert Lepage, «[...] on peut relever des blocs d'unités expressives qui ne renvoient pas à *ce que l'on voit* de l'objet, mais à *ce qu'on en sait* ou à *ce qu'on a appris à en voir*» (ECO, 1992 : 55). C'est ainsi qu'une structure architectonique telle le musée Solomon R. Guggenheim en vient à être évoquée par la seule mise en représentation de sa forme *spiralée*, et ce autant sur le papier qui recouvre la table à dessin que lors du ballet aérien des personnages peints en bâtiments.



Photo : Emmanuel Valette (Archives Ex Machina)

Cette construction de sens par le concepteur du spectacle théâtral est au cœur même d'un acte délibéré de communication. Cette communication, je le répète, se veut participative dans la mesure où le spectateur doit interagir avec le contenu du spectacle pour l'assimiler et l'interpréter. «Selon Norbert Wiener [...] la quantité d'information que contient un message est déterminée par son degré d'organisation [...]. Cela revient à dire que l'information contenue dans un message est déterminée par le pouvoir qu'il a de s'organiser selon un ordre particulier [...]» (ECO, 1965 : 76). Quel serait alors le degré d'organisation des images scéniques de Robert Lepage? Plus le degré d'organisation sera grand, plus l'image sera

synthétique (ensemble constitué par les éléments réunis), plus il y aura d'information transmise. En termes de degré d'organisation, il m'est possible d'établir une comparaison entre deux phases d'une même scène. Les scènes de Québec (mars 1998) et de Montréal (mars 2000) du projet de construction de l'édifice administratif de la compagnie Johnson Wax comportent des degrés d'organisation qui sont différents. Dans un premier temps, toute l'information apparaissait au spectateur comme condensée dans un même tableau, une même prise de vue, une même image. C'est ce qui a été discuté précédemment (cf. p.62 et ss.). Cependant, en cours de tournée, ce tableau a perdu de sa complexité. Il reste toujours la maquette sur la table mais, au moment de la projection des dessins de Wright, celle-ci est défaite par l'un des apprentis, ne permettant pas que s'établisse de liens directement visibles entre le modèle et la projection. De même, la *danse des cercles* — exécutée par les apprentis de Wright sous l'orchestration de Gurdjieff⁶ — qui accompagnait les images sur l'écran, a disparu de ce tableau; elle apparaît plutôt lors du prologue du spectacle. En comparant ces données, le spectateur-analyste, est à même de constater que dans un cas l'image fonctionnait selon une épaisseur de couches compositionnelles alors que dans l'autre cas le sens naît par accumulation d'éléments épars — par exemple, selon le procédé anaphorique, il est possible de répertorier nombre de *cercles*, figure géométrique à la base des plans architecturaux de l'édifice ici représenté sur scène — dans la représentation.

Une image sera synthétique si elle consiste en une opération intellectuelle par laquelle on rassemble les éléments de connaissance concernant un objet de pensée en un ensemble cohérent. Ce faisant, le tout constitué devient une manière de jonction entre deux éléments d'un système; en ce sens, il renvoie à l'élément manquant de même qu'à une pluralité d'éléments dont le créateur aura effectué la synthèse au sein de l'image. Les images scéniques

⁶ Gurdjieff, selon le prologue du spectacle de Montréal, est l'instigateur de la Renaissance artistique que connaît Wright.

de Lepage, si je me réfère à Eco citant Peirce, sont des signes icôniques, «ces signes qui peuvent représenter leur objet à travers une "similarité" ou en vertu des caractères même de l'objet» (1984 : 174). Synthétiques, les images scéniques constituent la base de l'écriture scénique, la synthèse étant une opération qui procède du simple au composé, de l'élément au tout, et où une seule forme, un seul élément correspond à plusieurs éléments conceptuels dont les rapports se marquent par des modifications internes.

[L']écriture scénique [...] tient en des associations inattendues qui se répondent ou s'opposent dans une structure en réaménagement permanent. [...] [Elle] se présente donc comme un jeu d'association [...]. Un jeu ouvert, aléatoire, interactif qui donne à voir les mécanismes mêmes qui régissent tout à la fois nos modes de perception et les processus cognitifs. Pénétrant de ce fait la chair sensible des constructions de l'imaginaire, il va sourdre de cette écriture scénique originale une réflexion sur l'acte de création [...]

(HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1993 : 9)

Mode de représentation et procédé d'enregistrement du contenu de l'image, l'écriture scénique devient un mode de représentation qui privilégie des rapports de contiguïté et de «décalage» — pour reprendre un des leitmotivs de *Vinci* — entre le signifié (le contenu/le message) et le signifiant (la forme/la composition/la spatialisation) qui composent l'image. Ce langage «visuel», à l'instar de celui qui est parlé, se compose de particules élémentaires telles les mots (objets, sons, costumes, projections, etc.), de syntagmes (agencement d'objets, de sons, etc.), possède sa propre syntaxe (mouvement de l'image) et donc produit du sens. Il s'agit donc pour le créateur de l'image de faire usage d'«un langage imagé, dont la syntaxe se fait sous les yeux mêmes du spectateur livrant, en quelque sorte, le code en même temps que le message» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1993 : 10).

«Le théâtre n'est pas un lieu comme les autres. Il est comme une loupe qui grossit l'image, mais aussi comme une lentille d'optique, qui la réduit.» (BROOK, 1977 : 133) En disant cela, Peter Brook remet la destinée de l'image entre les mains du créateur et du spectateur, entre les mains d'un codeur et d'un décodeur. L'image grossie permet de bien voir

sa structure, de visualiser chacune de ses parties unifiées. Alors qu'au contraire, l'image réduite permet de saisir uniquement l'image dans son ensemble et non l'ensemble par le biais de ses composantes multiples. Si l'image est si importante au théâtre c'est qu' «elle révèle au regard et recèle à l'entendement le mot refoulé qu'elle symbolise» (MAURIN, 1998 : 64). Cela signifie qu'elle est donnée à voir pour tout ce qu'elle contient d'information et de contenu métaphorique, métonymique, etc. Une image, en effet, synthétise un discours. Pour faire part au spectateur de toute l'ingéniosité de Léonard de Vinci, Robert Lepage a utilisé un gallon à mesurer et a représenté, de façon imagée, les grandes réussites architecturales, artistiques et d'ingénierie de l'humanité : la pyramide de Khéops, la grande muraille de Chine, Big Ben, etc. De même, la modélisation de l'édifice de la compagnie Johnson Wax dans *La géométrie des miracles* permet de taire tout un discours pour trop compliqué autour des bases de l'architecture organique. Pourtant, qui dit organique dit harmonie avec l'environnement et la nature. Et de fait, l'utilisation d'objets qui sont en relation étroite avec le lieu de réalisation de l'image permet de comprendre cette notion fondamentale. Ainsi, la maquette est réalisée pendant un repas, donc les comédiens utilisent pour sa confection les assiettes et les coupes en guise de matériaux organiques.

*
**

Le travail du spectateur en est un de création au même titre que celui du concepteur des images scéniques. Création du sens du spectacle à partir des éléments que la représentation met à sa disposition. Ce rôle de créateur, de participant actif, qui lui incombe permet au spectacle de se renouveler constamment. La pièce, en plus de se réinventer de représentation en représentation, (ré)invente sa propre forme et son propre sens au gré du travail de décodage et de traduction, du travail d'interprétation du spectateur. Les images de

Lepage, bien qu'actualisées sur la scène lors de la représentation, demeurent toujours *virtuelles* face au regard du spectateur, c'est-à-dire qu'elles demeurent inachevées ou incomplètes, ne présentant qu'une fraction de leur potentiel évocateur. «Dans la philosophie scolastique, est virtuel ce qui existe en puissance et non en acte.» (LÉVY, 1998 : 13) Je reprends cette phrase pour dire que l'image ne déploie pas d'elle-même sur scène tout le bagage informationnel et communicationnel qu'elle contient; elle ne le fait pas tout *exister en acte*. Il lui faut l'interaction avec le spectateur pour en arriver à exprimer l'information potentielle et ainsi parvenir à *réellement* établir une communication scène/salle. Car le langage utilisé par Robert Lepage possède comme qualité première d'être inventif et nécessite donc que le spectateur intervienne dans l'ensemble du contenu qui lui est présenté pour, d'une part, mettre de l'ordre dans l'information qu'il reçoit et, d'autre part, interpréter les éléments de contenu retenus.

Dans l'image scénique, tout se recompose et s'aplanit. Lieux distants et époques éloignées se surimpriment, faits et fictions s'embranchent, personnages réels, mythiques et romanesques se tutoient ou s'entre-tuent à des siècles et des continents d'écart. Le monde se formalise en un vaste paysage imaginaire, en une tapisserie aux fils de sons et de couleurs, une galaxie, un kaléidoscope, un cosmopolitisme esthétique.

(MAURIN, 1998 : 60)

De prime abord, je suis tenté de décomposer ces quelques lignes de Frédéric Maurin en segments indépendants dans le but d'en comparer le propos général avec la substance, la particularité, du travail de Robert Lepage. Ce faisant, j'établirai les balises de l'étude du spectateur nouveau, portant un regard nouveau sur une forme théâtrale qui, bien que de moins en moins nouvelle, se renouvelle constamment.

Premièrement, Maurin dit que «[d]ans l'image scénique, tout se recompose et s'aplanit». C'est exactement ce que j'ai démontré précédemment en analysant les volets ou

dimensions possibles de l'image scénique, soit la métaphore, la synecdoque, la métonymie, la litote et l'anaphore. Chacun de ces aspects contribue à donner une dimension particulière à l'image scénique, contribue à la (re)composer, tout en l'aplanissant, c'est-à-dire en rendant chacune de ses potentialités interprétatives équivalentes. Ceci entraîne que c'est au spectateur d'accorder une profondeur à l'image, à sélectionner l'une de ces *virtualités* pour lui conférer une nouvelle dimension, une signification propre.

Ensuite, Maurin insiste sur le fait que l'image scénique contribue à ce que «[...] faits et fictions s'embranchent [...]». Lorsqu'un tel phénomène se produit, c'est que le spectateur assiste à l'avènement d'une nouvelle réalité, à la frontière de la réalité et de la fiction pure. C'est ce à quoi nous conviait la notion de biographie dramatisée, tout en demeurant limitative. En effet, cette dernière ne convient pas parfaitement parce que les faits dramatisés demeurent des faits et que la fiction ne naît que de leur dramatisation et non d'un apport totalement imaginaire. Dans *La géométrie des miracles*, Robert Lepage en arrive à ce que les faits des vies *historiques* représentées soient confrontés ou juxtaposés à des éléments de pure fiction, ce qui crée des images scéniques stupéfiantes, surnaturelles, voire surréelles, comme l'apparition de l'*alter ego* de Gurdjieff, Belzébuth, à Frank Lloyd Wright.



Photo : tiré du vidéo de Salzbourg (Archives Ex Machina)

Cette représentation scénique d'une fiction littéraire⁷, qui ouvre les représentations depuis Salzbourg, sert en fait à la confrontation des idées et conceptions des deux hommes. Le spectacle débute avec le personnage de Wright, en manque d'inspiration, voyant le temps lui filer entre les doigts. Son désir le plus secret serait d'obtenir la vie éternelle afin d'accomplir ses rêves d'architecture. Bien sûr, l'architecte américain obtiendra cette immortalité symboliquement par la «postérité» de ses œuvres architecturales. Belzébuth/Gurdjieff, d'entrée de jeu, lui lance un défi; si l'architecte réussit, il sera exaucé. Le défi, je l'ai déjà expliqué, consiste à dessiner une forme tridimensionnelle à partir d'une seule ligne. Wright dessine une spirale et vient, du coup, de retrouver l'inspiration fouguese de sa jeunesse — ce qui constitue une forme de *Renaissance* de son art — et de créer un monument qui traversera le temps : le musée Guggenheim.



Photo : Anonyme, tirée de *Frank Lloyd Wright* (1991)

⁷ Il s'agit du livre *Récits de Belzébuth à son petit-fils : critique objectivement impartiale de la vie des hommes*, paru chez Denoël (Paris, 1976).

Maurin affirme par la suite que c'est par l'image scénique que «[l]e monde se formalise en un vaste paysage imaginaire». Issues de l'imagination, les images ne font que renvoyer la réalité représentationnelle au royaume de l'imaginaire. L'imaginaire aide le spectateur à tisser les liens qui unissent l'image (qu'elle soit métaphorique comme la maison de poupée qui figure la maison des Johnson ou qu'elle soit métonymique comme cette spirale qui représente le musée Guggenheim) à sa représentation dans le concret du monde sensible. La connotation est ce travail mental que doit effectuer le spectateur du théâtre de l'image afin d'assimiler un des contenus de l'image représentée. En fait, dans cet espace symbiotique qu'est la scène de ce spectacle — que cet espace soit fait de sable ou de bois n'a plus d'importance —, un spectateur aura vu réunis les cinq principes de l'architecture organique tels que définis par Wright dans sa Renaissance artistique, alors qu'un autre aura plutôt vu la métaphore de la volonté de Lepage de faire un théâtre qui soit organique.

Le spectateur de théâtre de l'image, l'initié comme l'apprenti, se retrouve donc aujourd'hui au centre d'un carrefour d'influences et de potentialités. Face à cette croisée, l'initié, bien qu'il ait peut-être gagné son expérience par à-coups, se sent moins démuné que l'apprenti, c'est sûr. C'est à lui que revient donc le rôle de maître, si je puis dire. Maître à cause de son savoir, peut-être, mais surtout à cause de son expérience. Je veux ici rendre compte de cette expérience : d'un regard renouvelé. Ce qu'il faut savoir à présent, et surtout savoir reconnaître, c'est qu'il existe une multitude de regards «nouveaux» qui sont posés systématiquement sur un même spectacle. En fait, la problématique du spectateur est la même que celle du metteur en scène : comment créer des «mondes possibles», c'est-à-dire formuler des «*construction[s] culturelle[s]* [...] à travers les différentes combinaisons d'un même paquet de propriétés [...] sans les reconstruire propriété par propriété» (ECO, 1985 :

167)? Pour le créateur comme pour le spectateur, ces *mondes possibles* passent inévitablement par le filtre de l'image scénique.

4.1 Les enjeux de la représentation théâtrale

Les enjeux de la représentation théâtrale ont donc changé considérablement. D'une *mimesis* — ou encore «effet de réel» (UBERSFELD, 1981 : 65) —, le transfert s'est effectué vers une *poïesis* — une représentation «métaphorique» en constante transformation formelle et contextuelle. Ainsi le travail en vue d'une représentation et le travail sur la représentation mettent donc de l'avant une nouvelle forme d'appréhension du spectacle théâtral. Le créateur — je l'ai déjà expliqué — n'est plus uniquement outil de représentation, mais OBJET de représentation, figure représentationnelle. De même, le spectateur lui aussi a changé de rôle : il n'est plus cet être plus ou moins passif qui assiste et perçoit un quelconque message qui lui est, en toute vraisemblance, destiné, mais il est devenu participant à la construction du sens de la représentation : «[...] there is no doubt that the spectator can and does exert an influence on the performance, on the production as well as the organizational structure of theatre [...]» (WEBB, 1980 : 206). Chacun des pôles d'interaction du spectacle théâtral est donc devenu un créateur à part entière.

Même si «[l]e discours décontextualisé, la mobilité et le voyage dans l'inconnu sont les nouveaux contrats d'une relation entre [le créateur] et le spectateur» (OUAKNINE, 1999 : 21), ce contrat demeure flou et se trouve modifié d'un spectacle à un autre. De plus, la (dé)contextualisation opère sur un autre plan. Le support des images perd son caractère référentiel. La scène quitte l'aspect ontologique de sa nécessaire présence et fait place à un milieu plutôt indéterminé, à un espace mobile qui permet, lui, de (re)contextualiser l'image scénique, qui se situe finalement entre le support effectif de son inscription dans le spectacle (la scène) et le sujet de sa perception (le spectateur). L'image que j'ai décrite et montrée plus

tôt du musée Guggenheim est très explicite à ce sujet. Il existe sur scène un espace à construire constitué du vide scénique. Bien que des acteurs effectuent ce que j'ai appelé un «ballet aérien» qui décrit une spirale, le passage de cette figuration physique dénotative à une conception intellectuelle connotative ne peut avoir lieu qu'entre l'image et le spectateur, c'est-à-dire dans ce *(mi)lieu* sans frontière qu'est la pensée créatrice du spectateur.

Au contraire de la transformation «physique» qui donne à l'œil la possibilité de voir les structures, les idées et les fondements de la construction, la transformation «mentale» exige un travail de représentation subjective de la part du spectateur qui voudra interagir avec le contenu du spectacle. Ici le rapport à la ville ou plutôt à la pensée urbanistique comme pensée «créatrice», désireuse d'organiser l'espace, dépasse de loin les limites étroites de la représentation pour toucher la subjectivité du spectateur. La quête des références, entreprise par ce dernier, ouvre la voie à l'universalité des lectures, des mises en forme, des constructions et des transformations.

(HÉBERT et OUELLETTE, 1999 : 78-79)

Non seulement est-il important de percevoir l'image qu'il est d'autant plus important de comprendre comment elle transforme l'espace. L'espace de la scène, certes, mais aussi l'espace entre celle-ci et le spectateur. L'image scénique participe de la transfiguration de l'univers relationnel en juxtaposant ou superposant des niveaux de sens. Elle participe donc de la (dé)contextualisation de l'espace, déformant l'espace scénique pour aussitôt le reformer selon de nouvelles données relationnelles. Il se dessine ainsi un nouveau territoire de représentation, marqué uniquement par les capacités interactives que mettent en relation la scène et la salle.

4.2 Un nouveau regard

Porter un REGARD NOUVEAU sur le théâtre signifie devenir un spectateur actif ou, comme le disent Augusto Boal et Maurice-Georges Dyens, un «spectacteur»⁸, un spectateur en action. Au sujet de *La trilogie des dragons*, Robert Lepage disait : «on a nos ingrédients,

⁸ Je souligne. Maurice-Georges Dyens reprend le terme de Boal et appelle «spect-acteur» le spectateur de l'œuvre holographique.

notre petite recette, nos symboles, nos métaphores, on parle un langage, et c'est bien intime tout ça. Puis à un moment donné, on va au public avec notre travail collectif et là, tout à coup, les gens, eux, s'en font une image.» (SOLDEVILA, 1989 : 80). Et c'est cette image, fabriquée par le spectateur, qui devient la plus importante de toutes. Bien sûr, l'image — *l'image scénique* — c'est la pensée — celle des créateurs — mise en forme; mais c'est aussi l'amorce d'une *autre* pensée — celle du spectateur⁹. Cette autre pensée devient le moteur de toute construction significative de sens, le spectateur agissant comme l'aiguilleur des images que propose le spectacle.

Ainsi, le «vieux problème» qui concerne les relations entre la forme et le contenu peut paraître résolu¹⁰. La forme serait l'image, et l'*autre pensée* ou pensée en devenir — c'est-à-dire celle du spectateur — constituerait une *construction de contenu*. Si j'insiste sur l'expression *construction de contenu*, c'est parce que le sens du contenu différera généralement d'un spectateur à un autre. Si un certain spectateur recherche un contenu sous forme de message, un autre en *produira* un sous forme de construction intellectuelle de sens. Il faut donc prendre conscience que les images d'un spectacle donné ne véhiculent pas nécessairement de message ou de contenu, mais contribuent à alimenter l'activité «spectatorielle» — perception et cognition des éléments de la représentation — et sont les matériaux constitutifs d'une création de sens à partir d'un bagage préalable. En fait, la cohérence de l'écriture scénique — en regard de la figure du créateur — repose dans l'emprunt aux divers modes de création des créateurs mis en représentation. Ainsi, l'ingéniosité de Léonard de Vinci se perçoit à travers celle de Lepage à mettre en scène les contradictions du

⁹ Je paraphrase ici les propos tenus par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos lors du colloque *La nouvelle sphère inter-médiatique*, qui s'est déroulé à Montréal en mars 1999, dans une communication intitulée «Une création photo-graphique de Robert Lepage : Les Sept branches de la rivière Ota».

¹⁰ L'idée ici développée origine d'un article dans lequel Irène Perelli-Contos traite du rôle du spectateur face au spectacle *Le bord extrême* (1986). L'article s'intitule «Quelques condamnés à mort se sont échappés» et sa référence est donnée en bibliographie.

créateur italien par le dédoublement du personnage de Philippe en celui de Léonardo, utilisant simplement de la mousse à raser pour dessiner sur la moitié de son visage une barbe et des cheveux blancs. De même, le sentiment de vertige qui émerge des œuvres de Cocteau est-il montré par la suspension de l'acteur entre les cintres et le plancher de scène. Enfin, le caractère organique de *La géométrie des miracles*, c'est-à-dire l'utilisation de matériaux propres à une situation dramatique donnée pour figurer une réalisation de Wright (le Johnson Wax, par exemple) définit, par la composition de l'image, la nature de l'architecture organique telle que pratiquée par l'architecte américain.

Mais ce nouveau regard, précisément, vers quoi est-il tourné? Dans *La géométrie des miracles*, il se pose d'abord sur le décor. En collaboration avec le scénographe (Carl Fillion), Lepage a imaginé un espace à la fois vide et rempli d'éléments métaphoriques et métonymiques : le sol — qui figurait le désert — représente dorénavant une table à dessin et les lignes dessinées par la juxtaposition des planches de bois qui composent le plancher de scène symbolisent les formes géométriques avec lesquelles l'architecte joue. Le regard du spectateur se tourne ensuite vers les images. Et ce sont ces images, selon un critique du New York Times, qui «give something of a narrative structure to the episodic play» (BRUCKNER, 1999 : E8). Il est donc tourné, ce regard, vers une imagerie fort complexe, appelant à la fois la perception et la cognition, dans un mode de structuration logique des informations reçues.

Il y a chez Robert Lepage un réel plaisir de la représentation. Si la représentation théâtrale est le fait de rendre sensible un OBJET absent au moyen d'une image scénique, alors celle-ci conjugue ensemble diverses façons de représenter, alternant le réaliste avec le poétique et le symboliste ou les mixant, proposant ainsi au spectateur des (re)constitutions *objectales* novatrices qui peuvent être analysées avec l'aide de mécanismes rhétoriques —

dont ceux que j'ai nommé au chapitre 3 —; nous sommes assez familiers avec ceux-ci et ils peuvent très certainement nous aider à comprendre les constitutions objectales et des mécanismes de perception.

There are two ways of being attentive to a show, either you can watch in a very passive way or in a very active way. [...] I believe in the intelligence of the audience, I believe that the audience wants to create. You have to give the audience food, not things that are already masticated and organised and painted.

(LEPAGE, 1992 : 28)

Le spectateur du théâtre de Lepage doit donc prendre plaisir à la représentation — qui fait appel à son intelligence de par son essence ludique — en établissant des relations déductives entre les êtres, les objets, les idées, etc. et ce qui les représente sur scène — les images. Je m'attarderai ici à décortiquer trois manifestations de ce plaisir spectatorial, de ce travail de décodage, dont la première concerne les liens engendrés entre les formes géométriques qui annoncent les parties du spectacle et leur symbolique représentationnelle.

Cinq figures géométriques donc qui avaient pour objectif premier (version de Québec, 1998) d'unir les anecdotes — ou épisodes — du spectacle : le cercle, le carré, les lignes parallèles, la spirale et le triangle. Ainsi, le CERCLE symbolisait en même temps le cercle des disciples de Gurdjieff et celui des apprentis de Wright. Quant au CARRÉ, il représentait la table à dessin, mais aussi le cinéma (écran), le cadre disciplinaire qui régissait la vie des suivants de Wright comme de ceux de Gurdjieff et, surtout, le *cadre de scène* du théâtre. Les LIGNES PARALLÈLES, quant à elles, rappelaient les destins différents d'individus qui furent un jour unis : Wesley Peeters et Svetlana Lloyd Wright (qui meurt dans un accident de la route), Jacques L'Allier (qui quitte Wright pour Le Corbusier) et Wright, etc. La SPIRALE, elle, renvoyait au remous créatif qui hantait l'architecte vers la fin de sa vie et à l'une de ses plus grandiose réalisation : le musée Solomon R. Guggenheim à New York. Finalement, le

TRIANGLE faisait écho à la triade d'individus formée par Olgivanna Lloyd Wright qui unit (spirituellement du moins) son mari — mais surtout ses apprentis — à Gurdjieff.

Plus tard dans le *work in progress*, certaines significations et certains renvois de ces formes géométriques ont été remplacés et d'autres ont été appelées à disparaître. Les formes géométriques, si elles sont restées, se sont (re)définies d'elles-mêmes en modulant leurs contenus aux propos du spectacle, notamment par le renforcement de leur caractère métonymique, lequel a permis de «spontanément réduire la dénotation [de leurs formes] au seul de [leurs] éléments qui importe contextuellement» (BONHOMME, 1987 : 203). Quelques exemples sont frappants, dont celui de la SPIRALE, qui est devenue, au cours de l'exploration, l'axiome par excellence d'un spectacle qui «s'élève à l'intersection de deux axes fondamentaux, matérialité et spiritualité, tels qu'incarnés par deux grands esprits de notre siècle [...]» (LEPAGE, 2000 : 2). Ceci n'est pas sans convoquer les premiers moments du spectacle où Belzébuth — alter ego de Gurdjieff — apparaît à Frank Lloyd Wright et lui lance le défi de sa vie : le Guggenheim — dont l'emblème architectonique est effectivement une spirale. Le CERCLE, bien évidemment, concerne et symbolise toujours l'aspect «groupe» du spectacle, représentant d'abord et avant tout les apprentis de Wright. Mais, lui aussi renvoie à la jonction entre matérialité et spiritualité. Dans la scène du repas que partage Wright, ses apprentis et H. F. Johnson, le cercle marque — comme c'était le cas pour la spirale — une réalisation architecturale en devenir : l'édifice administratif de la compagnie Johnson Wax (cf. Chapitre 3). Le CARRÉ¹¹, lui aussi a été appelé à se transformer. Comme je l'ai expliqué précédemment, la surface de jeu a changé : d'un rectangle de sable symbolisant le désert de l'Arizona, elle est passée à un rectangle de bois, métaphore de la table à dessin — où les images spatiales remplacent les images graphiques. Mais ce carré, c'est surtout la table à

¹¹ Le générique carré doit être entendu ici dans un sens très large et doit comprendre le cube et les formes rectangulaires. N'en déplaie aux mathématiciens.

dessin *réelle* qui se transforme, elle aussi, tantôt en piano, tantôt en voiture, tantôt en mausolée. En effet, la métaphore de «l'architecte de la scène» ne serait pas complète ni complètement visible si Lepage n'avait pas transformé l'outil premier de Wright, sa table à dessin, en des images saisissantes relatant des moments importants de sa vie. Ainsi, la musique et les danses — celle de Gurdjieff — faisaient partie des activités du *Fellowship* de Taliesin. Olgivanna — ancienne disciple de Gurdjieff — tenait à inculquer cette discipline physique et mentale aux apprentis de l'architecte; c'est elle-même qui interprétait la musique. Il a suffi à Lepage de relever le panneau de la surface de dessin et d'installer le personnage à l'une des extrémités du rectangle de la table pour symboliser un piano à queue.

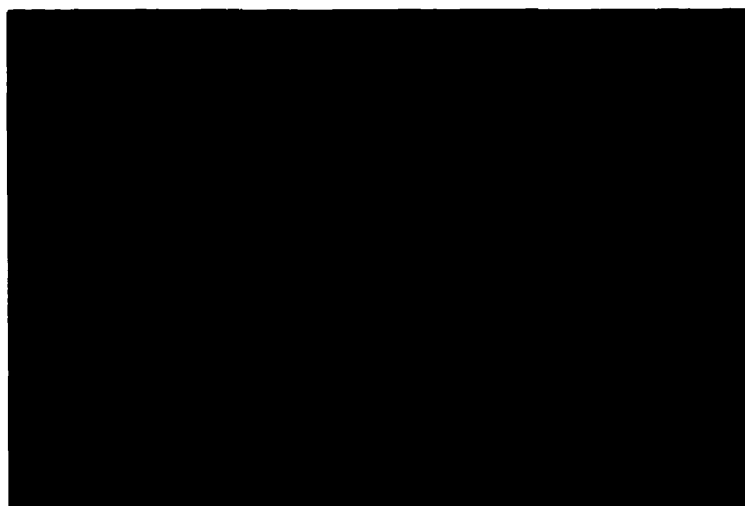


Photo : Tirée du vidéo de Québec (Archives Ex Machina)

La métamorphose de la table à dessin se poursuit lors d'un voyage en Russie où Wright donne une conférence. La table prend cette fois l'allure du mausolée de Lénine. C'est dans le rectangle formé par les pieds de la table que la structure se construit : sur une tablette près du

sol, le corps du personnage est couché et une lumière cachée dans la table est allumée pour donner l'illusion du monument funéraire.

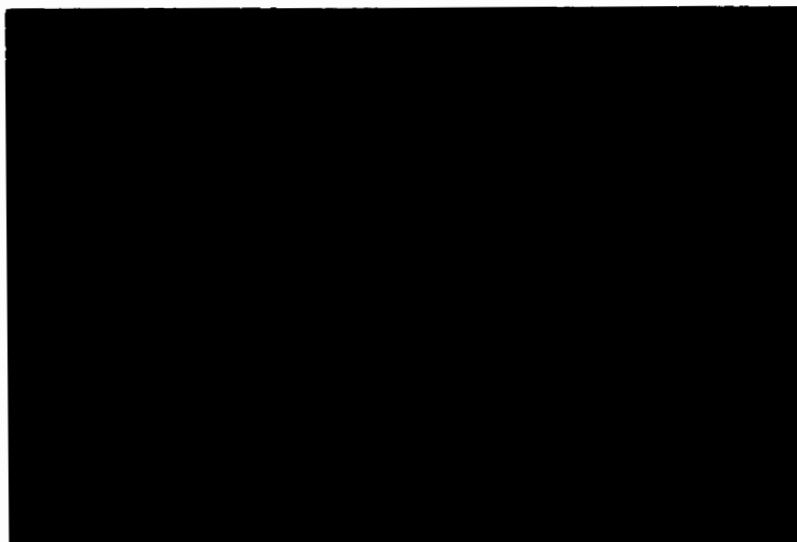


Photo : Tirée du vidéo de Québec (Archives Ex Machina)

La transformation de cette table en une voiture constitue un autre passage intéressant. Le panneau, et ce qu'il recouvre, figurent alors le capot et le moteur d'une automobile, celle de la fille de Wright (Svetlana). Celle-ci mourra dans un accident de la route, une collision avec des arbres, représentée ici par «la marche du héron» de Gurdjieff.

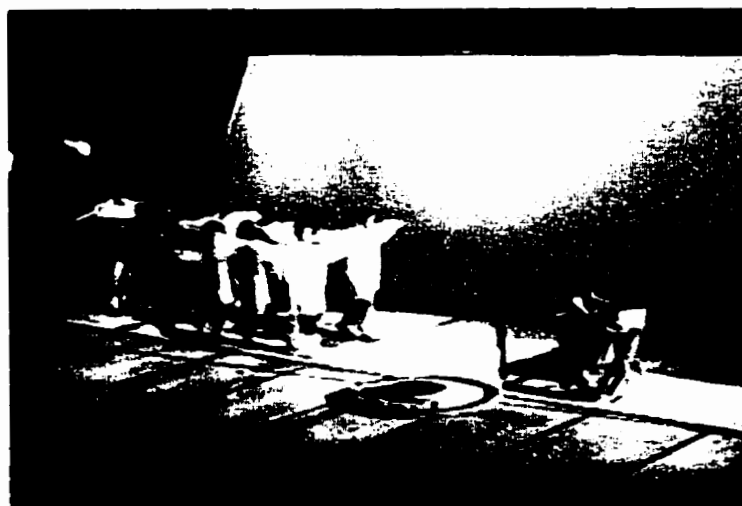


Photo : tirée du vidéo de Salzbourg (Archives Ex Machina)

La seconde manifestation de décodage spectatorial concerne Meyerhold en tant que personnage de *La géométrie des miracles* (version de Québec, 1998), lors du voyage qu'effectuait Frank Lloyd Wright¹² dans une Russie aux prises avec la Révolution. Ce n'est pas tant à cause de son statut de personnage que Meyerhold m'intéresse. C'est bien plus son statut de *figure* qui me questionne et me propose, peut-être, une réponse à la question de la mise en représentation de l'acte de création. Figure de cette création théâtrale, soit, mais figure de la révolution — théâtrale aussi. Car, allant au-delà de sa remise en question du réalisme, Meyerhold définit d'abord et avant tout son théâtre comme «le lieu de la "convention consciente"» (CHARBONNIER, 1998 : 41). Et n'est-ce pas là un élément qui rejoint directement le travail de Lepage? Cette «convention consciente» est une manière de contrat tacite qui implique le spectateur dans un travail de décodage de la fiction théâtrale. Ainsi, le «rôle accordé au spectateur, que Meyerhold qualifie de "quatrième créateur"» (CHARBONNIER, 1998 : 41) devient plus exigeant et aussi plus envoûtant. Sujet opérant de cette «convention» sur l'élaboration du sens, le spectateur se voit obliger de «compléter par son imagination les allusions auxquelles s'en tient la scène» (CHARBONNIER, 1998 : 41). Il en va ainsi de la scène qui représente la mort de Meyerhold dans *La géométrie des miracles*. Dans la séquence qui précède tout juste sa mise à mort, Meyerhold, debout sur une estrade, exécute avec quelques participants les mouvements de sa chorégraphie intitulée «Stringing of the Bow». Les mouvements montrent un archer en train de mettre une corde à son arc, de le tendre et de laisser aller la flèche. À chacun de ces mouvements est accolée une locution. Ainsi, au fait de mettre la corde correspond le terme¹³ «*Preparation!*»; à l'action de bander l'arc et de le pointer en direction d'une cible correspond «*Execution!*»; et à la nouvelle position du corps qui reprend sa position initiale, le terme «*Recovery!*» est donné. La séquence ultérieure montre Staline, debout sur le même podium, commandant une double

¹² Wright a donné une conférence à Moscou en 1938.

¹³ En anglais dans le spectacle.

exécution : celle des mouvements de la biomécanique et celle de Meyerhold. Donc, la mise en joue est annoncée par : «*Preparation!*», la mise à mort par : «*Execution!*» et l'action de ramasser le corps de l'homme de théâtre commandée par : «*Recovery!*».

La figure de Meyerhold, ici exposée et utilisée, retourne le spectateur à la question fondamentale de la création théâtrale comme outil de (re)présentation d'un univers fictif, de réorganisation d'un univers maintenant stylisé. La révolution théâtrale de Meyerhold, son «*Octobre théâtral*», devient, dans le spectacle de Lepage, le lieu de la représentation de la révolution bolchevique et le lieu de la révolution métaphorique. Car, en effet, la métaphore vient révolutionner le langage théâtral. En fait, le langage scénique. Comme image métaphorique de la création, de ce que la création permet et aussi des risques de la création — Meyerhold n'a-t-il pas été assassiné dans ce spectacle? — , y a-t-il plus juste?

La troisième manifestation touche la métamorphose métonymique du personnage d'Olgivanna en Frank Lloyd Wright (Québec, 1998) lorsqu'elle visite son défunt mari au cimetière. Il faudra comprendre ici que l'aspect métonymique réside dans le fait que trois objets : un chapeau, une canne et un manteau, servent à identifier le nouveau personnage et donc que trois éléments distinctifs permettent d'identifier un tout. Afin d'accepter ou de refuser cette métamorphose, le spectateur doit être conscient de la relation qui l'unit au spectacle. La *complémentarité* est toujours idéale car Lepage demande au public de réexaminer ce qu'il pense savoir et ce qu'il pense ne pas savoir (BUNZLI, 1995 : 245). À partir de cette affirmation, il incombe au spectateur de commencer sa propre recherche du sens de cette transformation et de convoquer alors son *encyclopédie personnelle*.

Cependant, la difficulté à donner sens au spectacle réside au niveau de la quantité et de la qualité de l'information que l'on possède. Ainsi, la ponctuation ne pourra être la même chez tous les spectateurs. Pour moi — en tant que spectateur et interprète de cette transformation à vue —, il était relativement facile d'accepter la métamorphose qui consiste à transformer le personnage d'Olgivanna Lloyd Wright en Frank Lloyd Wright, du fait que je détenais une information importante, faisant partie du non-dit du spectacle et, conséquemment, de mon *encyclopédie personnelle* : «It occurred to me recently that in a distant future, when they think of us, they will think of us as one. We blend Olgivanna. We are one.» (LLOYD WRIGHT, 1988 : 179).

En quoi consiste donc cette métamorphose? Lors d'une visite au cimetière, Olgivanna Lloyd Wright, jouée par Marie Brassard, est remplacée par une Olgivanna plus jeune, jouée par Tea Alagic, alors que des fossoyeurs apportent et déposent un cercueil. Le personnage de Marie Brassard se lève et se découvre du voile qui cachait son visage et se dirige vers le cercueil et l'ouvre. Le personnage, à mi-chemin entre Olgivanna et Frank, sort du cercueil trois attributs physiques de l'architecte qui compléteront la métamorphose et l'introduiront au public.

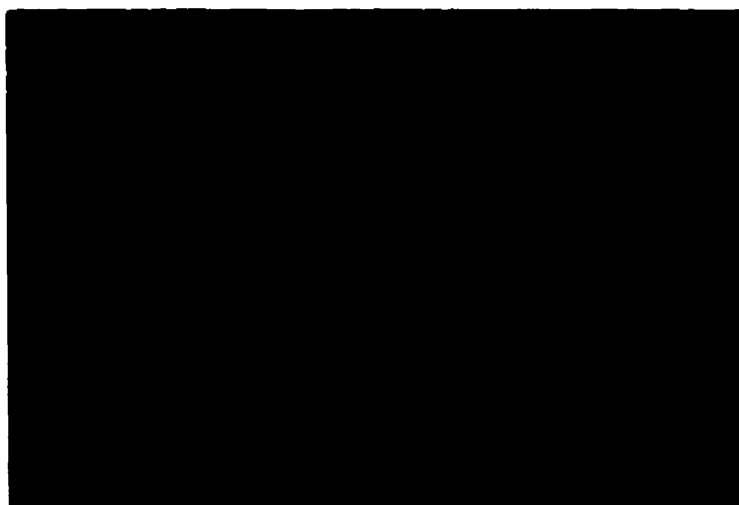


Photo : tirée du vidéo de Québec (Archives Ex Machina)

Accepter cette transformation, c'est interpréter le spectacle. La refuser, c'est encore l'interpréter, mais c'est surtout perdre une partie du sens. Il faut donc bien voir qu'il existe, selon la vision des choses ici proposée, deux types de spectateurs : celui qui cherche du regard et celui qui voit, car il faut bien admettre une différence importante entre regarder (aspect cognitif : chercher au-delà de ce que l'œil perçoit) et voir (acte physique). Celui qui cherche est privilégié, il va au-delà de la simple représentation; alors que l'autre doit se contenter de ce qui lui est donné à voir. Il peut sembler malheureux que tous n'aient pas la même *chance* de saisir ce que l'on nomme traditionnellement l'essence d'un spectacle, mais le théâtre ne se limite jamais à une seule et unique interprétation : il est polysémique et plusieurs individus qui détiendraient le même bagage de connaissances y verraient des sens différents. Et c'est là la beauté et la puissance de l'interprétation.

L'accent qui fait porter l'essence du spectacle théâtral actuel sur sa manière de faire et de raconter oblige le spectateur à modifier ses habitudes de perception. Celui-ci n'est plus en position de recevoir et de lire de manière linéaire les éléments qui lui sont communiqués. Car de fait, les éléments communiqués ne sont que des parcelles d'un langage codé qu'il faut décoder et recomposer. Donc, le travail du spectateur du théâtre actuel consiste «à réorganiser des réseaux de sens [...]; à opérer une sélection des messages, images et contenus plutôt qu'à les recevoir tous tels quels» (PERELLI-CONTOS, 1994 : 49).

Chapitre 5 : LES LIGNES PARALLÈLES

Parcours figuratif

Des créateurs à l'acte de création

Quand les gens viennent au théâtre, ils s'attendent à ce que l'on fasse appel à leur intelligence. Si on les provoque, si on les excite, si on les envoûte avec des effets, ils vont se questionner. C'est une écoute qui est active.

Robert LEPAGE
Pour un théâtre de recherche à la hauteur des gens

Le regard que j'ai posé sur l'œuvre de Robert Lepage m'a amené à constater l'importance de la *figure du créateur* au cœur de ses spectacles. J'ai émis l'hypothèse que cette figure serait une manière de réflexion sur l'acte de création et qu'ainsi elle serait porteuse des clefs qui ouvrent l'esprit du spectateur aux sens de cette création. Il appert cependant que ladite figure porte plus le germe d'un questionnement constamment renouvelé qu'une réponse précise. Elle est questionnement par rapport au contenu qu'elle véhicule, implicitement et explicitement; elle est remise en question de la forme dramatique qui, historiquement, repose plus sur une fable racontée que sur la façon de la raconter; elle est proposition, de la part du créateur envers le spectateur, d'entrer en contact avec l'objet ultime de la représentation qui est de questionner l'acte de création en tant que tel et ainsi de montrer les résultats – tout aussi fugaces ou provisoires soient-ils – auxquels le créateur est parvenu au cours de cette nouvelle recherche, par cette dernière expérimentation.

Rapidement, j'ai constaté que la figure est polysémique, c'est-à-dire qu'elle permet plusieurs lectures et donc diverses interprétations. En regardant l'exemple de *La géométrie*

des miracles, j'y ai vu – moi aussi – plusieurs strates qui peuvent être interprétées ou non par le spectateur :

On y parle de la mince frontière entre l'individualité et la collectivité qui peut facilement mener au fascisme ou au totalitarisme. On peut y voir aussi comme j'y ai vu une représentation de l'architecture non seulement comme des immeubles isolés, mais comme une forme de création tridimensionnelle qui évolue avec la vie.

(ANONYME. 1999)¹

Ces strates-ci prennent forme au sein de la démarche créatrice de Lepage et peuvent être analysées en regard de la définition sémiotique de la figure.

5.1 D'une démarche *chaotique* à la stabilité d'une figure

Jacques Languirand, qui a travaillé avec Lepage lors du cycle Shakespeare² – et a donc participé à sa démarche de création –, dresse d'abord un parallèle entre les images de Lepage et le montage cinématographique d'Eisenstein. Il explique que «[c]e pionnier du septième art enseignait que la juxtaposition de deux images, dont chacune contient une idée (émotion, etc.), fait naître une troisième idée (émotion, etc.) qui n'était contenue ni dans l'une ni dans l'autre des images juxtaposées» (LANGUIRAND, 1998 : 41). Il ajoute que Lepage applique *instinctivement* cette règle dans la construction de ses spectacles. La démarche apparaît dès lors *chaotique*, c'est-à-dire qu'elle prend l'allure d'un entassement plus ou moins ordonné d'éléments scéniques qui trouveront un sens dans leur éventuelle configuration en un langage scénique *ordonné* qui suit invariablement la confusion précédant la création. C'est par cette confusion intrinsèque à l'élaboration des images, puis par la mise en forme de l'*écriture scénique*, que les réseaux de sens se tissent entre *ce qui est donné à voir* et *ce qui est effectivement vu...* et partagé, entre la scène et la salle. Ainsi, il s'agit d'un chaos productif et

¹ Cette citation est tirée du dossier de presse de l'Usine C à Montréal. Elle provient originalement d'un article du *Business Times* de Singapour. Malheureusement, il manque quelques informations sur le nom de son auteur, son titre et la référence de pagination. Seule une date de publication est disponible : juin 1999.

² Le cycle comprenait les pièces *Coriolan*, *Macbeth*, et *La Tempête*.

non néfaste, car les images tirent dans toutes les directions, appellent le souvenir, le sentiment, l'émotion et la raison du spectateur en simultané, provoquant le spectateur qui est invité à (ré)organiser l'information pour ajouter à ce qui est proposé par le créateur. Les images invoquent alors toutes sortes de liens possibles ou probables et stimulent celui qui tente de faire de l'ordre dans ce «fourre-tout» symbolique : «Their amazement made me conscious of my own creative process : it is not straightforward but rather, goes at the same time in opposite directions» (LEFEBVRE, 1987 : 35).

En fait, pour que le spectateur ne se perde pas dans les méandres des créations lepagiennes, il doit être en mesure d'arrimer la question des modalités de la création à la figure du créateur. Il doit de même s'ouvrir à la possibilité de devoir composer avec la rencontre de créateurs de champs divers – comme c'est le cas dans *Vinci* (photographie/peinture/ingénierie), *Les aiguilles et l'opium* (littérature/musique) et *La géométrie des miracles* (architecture/philosophie) –, Lepage se sentant «revenir plus que jamais à cette idée du théâtre comme lieu de rencontre entre l'architecture, la musique, la danse, la littérature, l'acrobatie, le jeu, etc.» (CHAREST, 1995 : 32).

Sa démarche créatrice «est d'abord regard posé sur un objet et décryptage progressif de son langage» (GIRARD, 1993 : 89). Il n'y a donc pas de parti pris dans sa recherche d'un langage *adéquat* pour la création en cours car ce langage émerge, comme par magie, de l'objet observé. La présence de créateurs dans ses spectacles opère donc en symbiose avec l'élaboration des images. En effet, Lepage étudie les œuvres, les vies et les processus de création afin d'en extraire la moelle, la matière qui deviendra *objet de représentation*. «Theatre of Lepage's type is what's commonly known as meta-theatre : theatre that examines the very nature of art itself» (SALTER, 1991 : 28). Lepage ose s'avancer et s'abandonner

dans l'examen de la création car celle-ci nourrit la sienne, lui permet d'interpréter le monde et de lui donner sens, un sens assurément différent de celui que décryptera le spectateur. Le chaos naît «des torsions de sens, des agencements composites, des accouplements chimériques» (HÉBERT, 1994 : 56) qu'il ordonne dans les images qu'il juxtaposera ensuite dans un spectacle dont l'effervescence n'a d'égal que l'admiration qu'il voue aux créateurs dont il emprunte les méthodes, les œuvres, les vies.

Si l'art apparaît toujours dans ses spectacles, en filigrane comme à l'avant-plan, c'est pour donner divers points de vue sur le sujet de la création. Dès lors, de ce chaos, surgit encore une fois un leitmotiv, une sorte d'anaphore, qui consiste à dire différemment pour exprimer une même idée – celle de la création – et ainsi aider le public à la bien saisir, donc à partager ou, mieux, à communier avec le créateur et ses préoccupations. Les créateurs, les fictifs comme ceux de nature historique, réitèrent ce besoin de démystifier la création en la mettant en relation avec le quotidien, le concret, avec le vécu du spectateur qui participe à l'expérience de la représentation. En ce sens, la signature de Lepage participe d'un parallèle que le spectateur doit établir entre la figure du créateur et la démarche en cours dans le *work in progress*. Dans le cas de *La géométrie des miracles*, Lepage basait sa démarche sur les principes fondamentaux de l'architecture organique tels qu'énoncés par Frank Lloyd Wright (cf. chapitre 3). Cependant, ce qui apparaît comme des contraintes chez Wright donnait lieu à des filtres de création chez Lepage; le spectateur passe d'une architecture organique à un théâtre organique.

Dans un premier temps, Wright parle de (dé)construire la boîte, forme de base de l'architecture. Lepage aussi (dé)contextualise ou ouvre la boîte scénique du théâtre en impliquant le spectateur dans sa démarche de création et en allant de la «vérité»

représentationnelle traditionnelle vers une potentialité de signification. L'utilisation de formes simples, telle la spirale pour le musée Guggenheim, demandent au spectateur d'interagir avec le contenu et de créer un lien qui dépasse le cadre de la scène et déborde la boîte de la salle de spectacle pour investir son imaginaire et son *encyclopédie*. Ensuite l'architecte parle d'étudier la nature du lieu; Lepage s'investit dans l'examen approfondi des ressources qui donneront la matière à son spectacle. Il laisse le sens surgir de celles-ci et ne fait qu'agencer leurs contenus en une nouvelle image composite. Vient ensuite l'étude de la nature des matériaux, ce qui, chez Lepage, permet de confondre fond et forme – Wright dit que ces deux données devraient effectivement faire un tout indissociable, ce que Lepage applique en définissant son spectacle en cinq parties qui correspondent à cinq formes géométriques – en des images immanentes, propres au mode de création en œuvre au moment où celles-ci sont créées et utilisant la nature de la représentation pour se donner à voir. C'est ainsi que le film d'une vie sera (re)présenté par le cinéma (version de Québec 1998), le côté immatériel d'un être (Belzébuth) par sa nudité, etc. Enfin – mais c'est peut-être là que la démarche semble chaotique aux yeux du spectateur –, de la structure devrait résulter le syncrétisme des idées explorées et retenues, chaque élément de l'écriture scénique, en ce sens, se fondant en un tout complexe et cohérent.

Cependant, au-delà du chaos de la démarche de Lepage et de l'instabilité de ses formes spectaculaires – jusqu'au moment où un spectateur procède à un «arrêt sur image» et «stabilise» le propos et la forme, momentanément, pour lui donner du sens, aussi éphémère soit-il –, se dresse une réflexion qui a vu le jour au début de la décennie 1980 et continue de se perpétuer par la figure du créateur.

Au sens sémiotique du terme, la *figure* apparaît comme un connecteur d'isotopies, c'est-à-dire un élément liant simultanément les sens propre et figuré de ce qu'elle représente.

À cela s'ajoute une seconde dichotomie, car la figure se divise sur deux plans : celui du contenu (phème) et celui de l'expression (sème)³. Chez Lepage, le plan de l'expression est constitué d'images métaphoriques, métonymiques, litotiques, etc., et à ce titre, la figure serait le connecteur qui relie chacune des images entre elles – et les composantes des images entre elles aussi – pour que le spectateur assure le passage d'une isotopie figurative (*expression par l'image scénique*) à une isotopie abstraite (*thématique de l'image proposée*).

Pour illustrer mon propos, j'analyse à nouveau le prologue de *La géométrie des miracles* où G.I. Gurdjieff défie Wright d'inventer une structure tridimensionnelle à partir d'une seule ligne. Une spirale est alors dessinée – extrémité étroite vers le haut, extrémité large vers le bas –, en guise de réponse, par l'architecte. En somme, il y a là le résultat (*expression figurée*) d'une réflexion abstraite (*contenu*). Si je pousse l'analyse plus loin, je comprends que cette spirale, tracée sur une planche à dessin, est inversée à la fin du spectacle – c'est-à-dire que la partie étroite de la spirale se retrouve orientée vers le bas – et devient l'expression figurée du musée Guggenheim (cf. chapitre 4, p. 84). Structure spiralee, cette construction posthume est le symbole le plus universellement reconnu de l'œuvre de Wright : celle qui vient couronner son legs à la civilisation occidentale, celle qui le mène tout droit vers *l'immortalité artistique*.

En fait, l'activité de la figure, son action dans un spectacle est de susciter une réflexion, un questionnement, et de tisser des liens entre l'acte de création et sa mise en représentation. Cette réflexion et ce questionnement étaient à la base de la recherche du créateur, qui a eu foi en elle et qui a bâti son spectacle en étroite relation avec elle. Elle est maintenant offerte au spectateur en guise de clef pour permettre l'interprétation du contenu.

³ Je reformule ici la définition de la figure que donnent Greimas et Courtés dans leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, aux pages 148-149.

Le spectateur qui vient à la découverte d'une *histoire de la création* doit construire sur les assises de cette figure et ainsi prendre part à un jeu d'une grande intelligence, bien que parfois déroutant : «Without sharing the faith, the audience can still be seduced. Part of the spectator's pleasure is participating in the collective discovery process. The performance is a profusion of signs and sensual impressions which demand interpretation. It is a game, a treasure hunt for emergent meanings» (MAC DOUGALL, 1997 : 146).

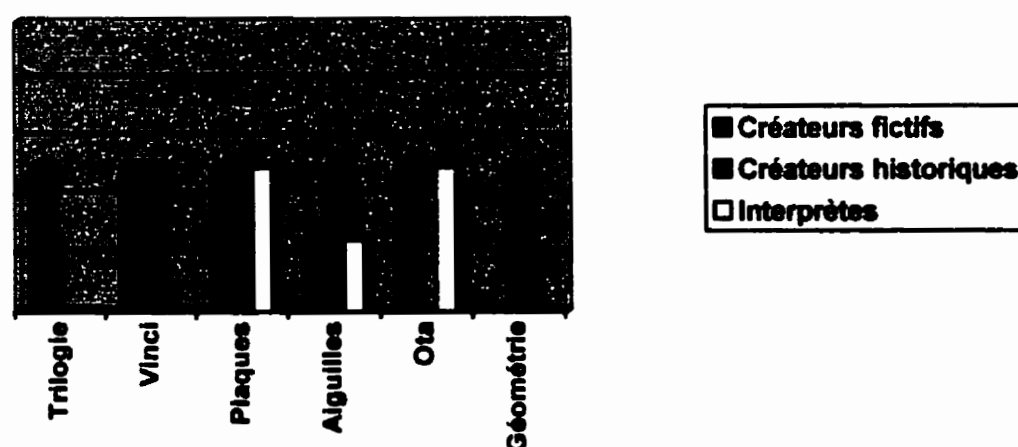
5.2 Le parcours figuratif relatif au thème de la création

Les effets encourus par la définition de la *figure* sont nombreux et permettent d'entrevoir, au-delà de l'analyse formelle d'un seul spectacle, la construction d'une réflexion sur l'acte créateur entreprise par Lepage, consciemment ou non, dans plusieurs de ses spectacles. Car après avoir fait le tour de ses créations (*cf.* chapitre 1), après avoir pris connaissance de la récurrence du thème de la création, je me devais d'évaluer l'importance des figures, non pas prises pour elles-mêmes, mais prises dans la perspective d'un ensemble dont chacun des éléments contribue à la réflexion.

C'est dans cette perspective que je définis le *parcours figuratif* qui sillonne les œuvres de Lepage en tant qu'«enchaînement isotope de figures, corrélatif à un thème donné» (GREIMAS et COURTÈS, 1993 : 146). Puisqu'il s'agit en effet de plusieurs figures (*cf.* chapitre 1), il est donc nécessaire de bien définir la nature et l'effet de chacune sur l'ensemble et de voir comment cet ensemble peut devenir des plus significatifs.

L'enchaînement des figures de créateurs – principalement – est d'abord corrélatif au thème de la création. Plusieurs figures de créateurs sont donc repérables au sein des créations de Lepage : Pierre Lamontagne (*La trilogie des dragons*), Léonard de Vinci (*Vinci*), Jean

Cocteau (*Les aiguilles et l'opium*) et Frank Lloyd Wright (*La géométrie des miracles*). Toutes comportent un certain degré d'abstraction, toutes comprennent une dose de réflexion, certes. Mais, prises séparément, elles n'ont pas le poids de l'ensemble. Ainsi, le parcours figuratif s'élabore et prend forme lorsque l'on considère l'ensemble des œuvres de Lepage et non un seul spectacle. *L'itérativité* ou la redondance prend donc son sens dans les différences présentes dans chaque figure, mais surtout dans leur complémentarité, donc lorsque prises dans une perspective globalisante, celle de l'œuvre entière de Robert Lepage. Le tableau suivant tente d'en faire la démonstration.



Bien qu'il se dégage d'un tel tableau une constante à laquelle j'ai fait allusion d'entrée de jeu : je constate que les créations de Lepage ne sont pas exemptes de créateurs – artistiques ou autres⁴, le fait le plus intéressant à souligner consiste au passage, entre 1985 et 1998, c'est-à-dire de *La trilogie des dragons* à *La géométrie des miracles*, des créateurs fictifs aux créateurs historiques. Ceci m'amène à conclure que l'importance repose plus que jamais pour Lepage dans l'investigation d'un processus créateur autre que le sien propre et qu'ainsi il assoit sa réflexion sur des bases solides, lesquelles sont mises à la disposition du spectateur qui

⁴ Ici, je fais allusion au spectacle *La face cachée de la lune*, où des créateurs scientifiques apparaissent.

participe aussi à cette réflexion, mais d'un point de vue différent. Ce faisant, le metteur en scène élimine toute forme possible de complaisance et s'ouvre à l'immensité du domaine de la création artistique, laquelle le nourrit et le supporte dans sa quête, laquelle enrichit le regard investigateur du spectateur qui assiste à la réflexion sur la création telle que mise en représentation.

Ainsi abordées dans le contexte conjoint de la systémique et de la sémiotique (parcours figuratif), les figures s'interpellent, s'influencent et créent, en quelque sorte, un tissu intertextuel qui génère une pluralité de significations. Là où il semble y avoir un problème, c'est lorsque la question de la connaissance globale dudit tissu devient le point central de l'interprétation. La symbolique récurrente, la résurgence de sens à partir d'un spectacle ultérieur, le rappel, l'intertextualité sont des données qui, loin de fausser le regard du spectateur novice qui n'a qu'à accepter ses limites et construire son interprétation au-dedans des contraintes et des balises qui sont les siennes, permettent au spectateur initié de saisir plus en profondeur un spectacle donné. C'est, à mon avis, ce que disait Marie Brassard, collaboratrice de longue date de Robert Lepage, lorsque, à propos du *Polygraphe*, on lui a demandé si le spectateur a la capacité de déchiffrer la subtilité des symboles du théâtre de Lepage et de ses collectifs de création :

Non, pas nécessairement. On a notre symbolique qui est le sous-sol du spectacle. Si les gens voient ça, tant mieux. Sinon, j'ai l'impression qu'à force de travailler à partir de ces éléments, ils demeurent présents. Ce n'est donc pas une nécessité que les gens comprennent chaque subtilité. Ça donne des effets de couche, ça donne une profondeur. On en prend la lecture que l'on veut en faisant en sorte qu'il y ait un écho peu importe à quel niveau c'est perçu.

(AUGER, 1989 : 3)

Effectivement, nul spectateur n'a besoin de recourir à la connaissance globale de l'œuvre pour comprendre la figure mise en scène dans tel ou tel spectacle. Elle possède tous

les éléments pour se suffire à elle-même. Cependant, le spectateur qui souhaite comprendre l'évolution de la création – ou de la pensée créatrice ou de la réflexion sur l'acte créateur – de Robert Lepage doit prendre en compte l'ensemble de l'œuvre de l'homme de théâtre pour y déceler les traits majeurs et les caractéristiques particulières – autant les redondances que les marques d'unicité.

En ce sens, le parcours figuratif permet de (re)visiter les créations de Lepage sous le regard intéressé de l'analyste d'une *auto-réflexion* sur la création... novatrice. Le fait de constater une évolution au niveau du choix des figures – du seul créateur fictif (*La trilogie des dragons*) au seul créateur historique (*La géométrie des miracles*)⁵ – permet de mieux saisir le fonctionnement intrinsèque du système au sein duquel elles gravitent. Ce fonctionnement, une fois compris, apparaît d'ailleurs fort simple. L'exploration a commencé par du «bricolage» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1993) et a d'abord donné lieu à des personnages fictifs qui renvoyaient aux intentions du concepteur. Mais, plus le travail de création évolue et plus la recherche doit être approfondie et, du même coup, apporter des réponses au chercheur/artiste.

Ainsi, les personnages historiques sont apparus et ont pris de plus en plus d'importance dans les diverses créations jusqu'au moment où il n'y a eu que des créateurs historiques – comme c'est le cas avec *La géométrie des miracles*. Modestement d'abord – pensons à Chopin dans *Les plaques tectoniques* –, puis prenant de plus en plus de place – pensons maintenant à Frank Lloyd Wright dans *La géométrie des miracles* –, ces figures ont donné naissance à un nouveau type de perception et d'appréhension du monde de la création et d'un mode de création.

⁵ Nous retournons le lecteur au graphique qui précède.



Parce que «[t]he works of Robert Lepage aren't so much plays as they are dreamscapes, obeying the mind's nocturnal whims rather than its daytime logic» (DONNELLY, 2000 : D1), un spectateur pour le moins scrupuleux tentera de suivre l'évolution du *work in progress* dans ses moindres étapes. À tout le moins, il fera le bilan des versions d'un même spectacle qu'il aura vu pour en saisir la complexité et pour comprendre les changements apportés en regard de la figure du créateur. C'est ce que j'ai fait en regard du spectacle qui m'intéresse ici particulièrement, *La géométrie des miracles*. Depuis les répétitions publiques de mars 1998, qui ont eu lieu à la Caserne Dalhousie, jusqu'au passage du spectacle à l'Usine C à Montréal deux ans plus tard, c'est-à-dire en mars 2000, j'ai observé attentivement le cheminement de l'œuvre : les modifications encourues, les ajouts, les retraits, les départs et arrivées de comédiens, et ce, sur bandes vidéos, sous forme de documents photographiques, critiques ou autres, l'objectif avoué de cette démarche étant de parvenir à élaborer une certaine synthèse du parcours créateur de Robert Lepage à travers un spectacle donné.

Québec, mars 1998. *La géométrie des miracles* prenait son envol et se dirigeait de par le monde à la recherche d'un sens, d'une profondeur, d'un propos. Montréal, mars 2000. Le spectacle était de retour au Québec et, aux dires de ses interprètes, devait achever sa course internationale sous peu. Son propos, il l'avait trouvé, même si la critique (qui n'a jamais été unanime) ne semblait pas l'entendre ainsi. Le spectacle, en quelque sorte, dressait un bilan parallèle des expérimentations sociales qu'ont faites les sociétés du XX^e siècle et les expériences de travail collectif de Robert Lepage. Lui-même, pouvant être perçu comme un

«gourow», un maître à penser du théâtre actuel, se questionnait à l'origine sur le travail de groupe et sur le groupe face à l'individu. Lors du retour du spectacle en terre québécoise, Lepage confiait à un journaliste du quotidien *The Gazette* : «What the show is really about is the 20th century and our experiments with communism and capitalism. And when does fascism actually appear in a group process? It's about the guru phenomenon.» (DONNELLY, 2000 b : F7).

Dans la perspective que j'ai entrepris de définir, il me faut déterminer, maintenant, ce qui est le plus important : le contenu final du spectacle ou son cheminement pour découvrir un propos. Comme le disait Lepage lui-même, il s'agit d'expériences et d'expérimentations. Et, en ce sens, il serait faux de penser cerner une démarche de création uniquement en prenant comme référence le point final de la recherche. Ce qu'il a fallu faire, c'est regarder et analyser chaque étape de création, de production et de (re)définition pour en saisir l'ampleur et circonscrire l'intérêt des choix artistiques.

L'évolution du spectacle s'est échelonnée sur près de quatre ans dont deux passés en répétitions et recherches préalables à une première mise en forme, qui a donné lieu à la première mondiale de Toronto en avril 1998, et près de vingt-quatre autres mois de tournée. D'une ville à l'autre, d'une représentation à l'autre, d'une répétition à l'autre, d'une idée à l'autre, le spectacle s'est lentement transformé pour revêtir l'aspect qui semble être le plus près de la volonté de son créateur.

Ce spectacle m'a d'abord intéressé en terme de conception, de création. Comment fait Lepage? Comment travaille-t-il? Qui est Lepage? Ensuite, mon questionnement s'est élargi et a englobé les produits finis de ses créations précédentes. De ces derniers est ressortie une

constante : la recherche. Car si Lepage affirme que c'est le spectateur qui donne sens au spectacle, alors la recherche est constante, parfois faite à tâtons, parfois plus éclairée, mais toujours balisée. Finalement, j'ai opté pour un aspect de son travail de recherche : la figure du créateur, qui m'offrait la possibilité de questionner et d'explorer sa démarche de recherche créatrice.

C'est ainsi que j'ai compris que le parcours artistique de Lepage n'était jamais très différent ou distinct des spectacles qu'il concevait. À preuve *Vinci* où un profond questionnement sur l'intégrité artistique prend forme dans la quête de Philippe. Autre preuve, *La trilogie des dragons* où l'art de la japonaise Yukari, totalement intuitif, et celui de l'occidental Pierre Lamontagne, beaucoup plus cérébral, dénotent un questionnement sur les méthodes de création utilisées : un intérêt croissant pour la confrontation, la rencontre de l'art oriental en regard de l'art occidental. Ainsi, *La géométrie des miracles* ne pouvait être un spectacle bien différent des autres en ce sens. Effectivement, la recherche repose avant tout sur un questionnement entourant le groupe et le *maître* de ce groupe. Ex Machina est-il véritablement un collectif de travail ou est-ce le laboratoire de Robert Lepage? Divers éléments de réponses peuvent être envisagés, notamment qu'il s'agit à la fois de l'un et de l'autre. Dire cela m'apparaît être un peu élémentaire, mais, en même temps, tout à fait juste et justifié. Il s'agit d'un laboratoire de travail où un projet est soumis, plus souvent qu'autrement à un collectif de travail, qui est guidé par Lepage.

La géométrie des miracles est donc le fruit d'un travail de réflexion sur le groupe et sur l'individu, laquelle réflexion est vue à travers le prisme de la conjonction de deux grands maîtres du XX^e siècle. En trouvant chez Wright, par Gurdjieff interposé, une vision communautaire à laquelle il est lui-même profondément attaché, Robert Lepage s'offre une

rencontre avec un homme remarquable et une sorte de voyage intérieur. Deux individus mis en parallèle et vus en contrepoint, unifiés à travers le spectacle. Ce qui forme les lignes parallèles, en définitive, ce sont les expériences et réflexions de Lepage et les anecdotes biographiques qu'il puise dans la biographie de Wright (enfin, surtout dans celle-là).

La compagnie Ex Machina est ouverte sur le monde; le monde vient à elle comme on venait à Taliesin pour apprendre avec Wright. On en ressort grandi, frustré peut-être, très certainement changé! Tout comme on quittait ou pas la compagnie de Wright (Jacques L'Allier/Wes Peeters), on quitte ou non – parfois momentanément – la compagnie de Lepage (Robert Bellefeuille/Marie Brassard). Tout comme on regarde encore les œuvres architecturales de Wright, on aimerait revoir (ou on revoit, c'est selon) les spectacles de Lepage.

Plus un spectateur avance dans les méandres de la création lepagienne, plus il convient que *La géométrie des miracles* reflète une dynamique similaire à celle instaurée par Wright lorsque des projets lui étaient confiés. D'une part, Lepage/Wright mettent en branle le chantier de conception et supervisent la construction. D'autre part, Lepage/Wright laissent le soin d'élaborer les plans du projet en devenir à l'équipe des concepteurs.

*
* *

Plusieurs changements auront donc eu lieu au cours des tournées et des remodelages du spectacle. Ceux-ci sont apparus tantôt scénographiques, tantôt textuels, tantôt conceptuels. Mais malgré ces changements, certaines constantes ont pu être repérées, parmi lesquelles la présence et l'importance accordées aux formes géométriques. D'une scène à l'autre, c'est-à-

dire du sable du désert au bois de la table à dessin, leurs occurrences et leurs manifestations se sont modifiées, leur présence demeurant intacte. Ainsi, en 1998, les formes étaient marquées par leur exploitation dans la mise en scène : LE CERCLE était représenté par l'œil, la danse des cercles; LE CARRÉ par la table à dessin, l'écran de cinéma; LES LIGNES PARALLÈLES par la mort de Svetlana (rangées d'arbres) et le voyage en train (rails) d'Olgivanna; LA SPIRALE par le Guggenheim; et LE TRIANGLE par le mausolée égyptien et le bar. En mars 2000, à Montréal, ces formes ont pris une dimension nouvelle, je dirais presque figurative. Bien sûr elles sont encore et toujours utilisées dans la mise en scène, mais elles sont aussi représentées, le plus naturellement du monde sur le bois de la table à dessin que la scène donne maintenant à voir. Est-ce à dire que le spectacle est l'esquisse, le plan d'un travail sur le groupe, comme le laissait entendre Lepage. En fait, le *work in progress* est toujours une esquisse d'un travail en continuation et en constante évolution et la métaphore est saisissante. Ainsi, les formes sont représentées sur la scène/table à dessin de manière figurative, donnant à voir justement l'ébauche d'un travail exploratoire (car il s'agit bien, à la base, d'analyser un travail expérimental : d'où *théâtre de recherche*) en évolution. Ces formes sont toujours le cercle, le carré, le triangle, la spirale et les lignes parallèles. L'ordre, on l'aura remarqué, est différent. Mais le réel intérêt repose quand même sur la raison et la façon de rendre visible ces formes si importantes pour l'architecte. En effet, Wright portait une attention toute spéciale aux formes qu'il utilisait dans ses dessins : chacune possédait sa propre identité, sa propre valeur, son sens inhérent : le cercle, l'unité; le carré, la boîte à ouvrir; la spirale, la fluidité, etc. Un critique d'architecture, voulant faire ressortir ces divers éléments, a étudié les différents stades créatifs chez Wright et en a fait ressortir sept, dans un ouvrage intitulé *The Seven Ages of Frank Lloyd Wright : a New Appraisal*. Dans ce livre, l'auteur fait correspondre une forme géométrique à chaque «âge» et dresse un portrait fort intéressant de la nature symbolique des formes utilisées par Wright dans ses travaux. Depuis les débuts de la création, Lepage intègre de

différentes manières ces formes, leur donnant un rôle structurant sur le plan du contenu de la fable, comme nous venons de le voir. Cependant, plus le spectacle évoluait, plus les formes géométriques devenaient d'abord et avant tout des figures sur la table à dessin de l'architecte – figurée, je le répète, par la surface scénique –, lequel (re)vivait son passé par les formes engendrées dans son esprit, puis dessinées, puis construites.

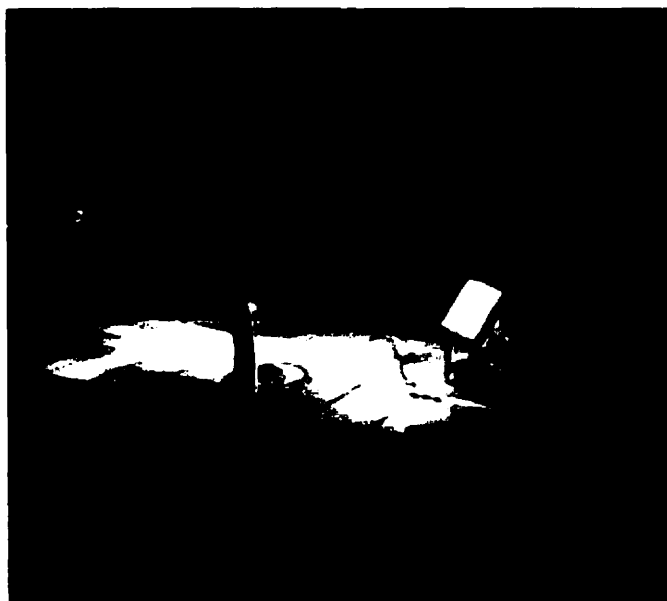


Photo : tirée du vidéo de Salzbourg (Archives Ex Machina)

LE CERCLE est une plate-forme circulaire de couleur rouge, placée au centre de la scène, sur laquelle les personnages peuvent tourner, pivoter. LE CARRÉ, ou plutôt les formes qui rappellent des carrés (rectangles) sont en fait les joints des diverses planches qui constituent la surface de scène. LE TRIANGLE est un cadre de forme triangulaire – côté cour, dans l'ombre de la table, sur la photo –, rempli de sable et abritant le foyer (feu) utilisé pour le spectacle. LA SPIRALE, bien que peu explicite, peut être vue comme l'addition de cercles concentriques formée par la plate-forme (cercle médian), par son dispositif rotatoire (cercle intérieur) et par le cadre circulaire dans lequel du sable est déposé (cercle extérieur). LES LIGNES PARALLÈLES sont représentées par les câbles et les rails qui font pivoter et se déplacer la table à dessin, de cour à jardin. Dans les premières versions, les lignes parallèles avaient une connotation beaucoup plus négative ou pessimiste que dans les versions ultérieures.

une connotation beaucoup plus négative ou pessimiste que dans les versions ultérieures. Ainsi, les tableaux de cette partie étaient marqués par la mort, la séparation, la trahison et le déchirement, alors qu'ils sont devenus des éléments comparatifs de différents cheminements personnels et sociaux.

En plus de représenter de manière figurative et annonciatrice les cinq phases du spectacle, les formes géométriques données à voir au spectateur sont des références plus ou moins directes au non-dit du spectacle, à ce qu'il serait convenu d'appeler la part interprétative du spectateur. En ce sens, l'écriture scénique ne se situe pas uniquement au niveau de la mise en scène, mais bien aussi au niveau de la scénographie, laquelle, chez Lepage est souvent abstraite.

Au théâtre «traditionnel», le décor sera majoritairement référentiel : il indiquera clairement le lieu où se déroule l'action. Chez Lepage, c'est assez rarement le cas. Hormis quelques arrangements momentanés qui présentent des lieux assez bien circonscrits, la scène est généralement assez neutre, référentiellement parlant, pour ouvrir sur une multitude de possibilités de mise en scène. Ainsi, dans *Le polygraphe*, un mur de brique servait à représenter un appartement, le mur de Berlin et les remparts de Québec; dans *La trilogie des dragons*, un rectangle de sable est suffisant pour figurer un stationnement ou un jardin zen. Dans les premières versions de *La géométrie des miracles*, le sable renvoyait le spectateur au désert de l'Arizona, bien sûr. Mais aussi aux montagnes du Caucase. Et on ne faisait aucune distinction si l'action se passait à New York, à Paris ou dans le désert. La référence, alors, s'appliquait ou pas, c'était selon. Mais cela ne faisait aucunement entrave au déroulement du spectacle. Dans les versions qui ont suivi les représentations de Salzbourg en août 1998, la scène est devenue de bois. Elle représentait alors la table à dessin. À ce moment, toute

référence possible au désert serait presque devenue obsolète s'il n'avait été question de garder un peu de sable sur la scène : autour de la plate-forme circulaire, dans le triangle servant de foyer et dans la table à dessin (où Frank Lloyd Wright surprend Jacques L'Allier en train d'essayer de reproduire les dunes du désert et Wright de lui dire : «Ne reproduit pas le désert, inspire-t'en.⁶»

C'est donc dire qu'il n'y a pas que le regard du spectateur qui se trouve transformé par le spectacle. Le spectacle aussi subit des mutations qui tentent toutes de rendre plus «organique» sa structure et ainsi faire en sorte que le propos du spectacle soit plus aisément extirpable par le spectateur. Pour bien comprendre le point de jonction qui unit le spectateur au créateur par l'intermédiaire du spectacle, il faut admettre que chacun évolue dans une direction qui l'attire, mais comprendre aussi que cette évolution se fait par l'interaction, c'est-à-dire ce sentiment de partager une expérience qui transcende la simple représentation physique, visuelle, spectaculaire qui, de toutes façons, est si éphémère.

⁶ Traduction libre d'une réplique du spectacle. Comme le texte n'est pas encore écrit, je ne peux donner de référence en bonne et due forme.

CONCLUSION

At the heart of Lepage's modus operandi is a concept that combines autobiography, coincidence and paradox, and the performance moment.

James BUNZLI,
*The Geography of Creation : Décalage as Impulse, Process,
and Outcome in the Theatre of Robert Lepage*

Pour qu'un phénomène puisse être compris, il faut que son contexte de production soit non seulement accessible mais encore qu'il soit circonscrit, permettant ainsi à l'observateur d'en saisir l'ampleur de même que la complexité des relations qui l'habitent et l'anime. Phénomène de société s'il en est un, «le théâtre est mémoire, en même temps qu'acte indispensable à une adaptation au réel» (HÉBERT et PERELLI-CONTOS, 1993 : 12). En fait, il se souvient du temps de l'*expression* – que privilégiait le théâtre classique (PERELLI-CONTOS, 1994 : 48) – et s'ouvre maintenant à celui de la *communication participative* – c'est-à-dire demandant une activité (du moins intellectuelle), une interaction avec le contenu de la part du spectateur –, mode privilégié par le théâtre actuel de recherche. Car autant sur les plans culturel qu'artistique, la *communication* s'établit de plus en plus comme l'une des valeurs centrales de notre société postmoderne, allant même jusqu'à éclipser cette valeur plus traditionnelle de l'*expression*. Voilà ce qui, en mon sens, faisait défaut dans le corpus analytique de la FIGURE DU CRÉATEUR; bien que nul ne puisse éviter de constater son importante implication aux niveaux de la conception des spectacles, de la représentation et, surtout, de la réception, l'étude de la thématique de la création ne dépassait presque jamais le cadre de l'*expression* autoréflexive. Des travaux comme ceux de James Bunzli ou de Jeanne Bovet étudiaient la mise en question spéculaire de l'artiste comme mode d'*expression* de son désarroi, de ses convictions, de son discours artistique ou de l'instabilité et de

l'indétermination de son statut social sans toutefois s'avancer dans les méandres de la communication *scène/salle*.

Contrairement à l'*expression*, qui laisse entendre un discours à sens unique, la *communication* suppose un dialogue entre des parties; ces parties étant la scène et la salle. Pour que «l'instant de la performance»¹ au théâtre devienne le lieu de la communication, il doit y avoir des comportements qui engendrent cette dernière. Paul Watzlawick a affirmé «qu'on ne peut pas *ne pas* communiquer [...] Activité ou inactivité, parole ou silence, tout a valeur de message. De tels comportements influencent les autres, et les autres, en retour, ne peuvent pas *ne pas* réagir à ces communications, et de ce fait eux-mêmes communiquer» (1972 : 46). Alors on comprendra que la scène, même si elle souhaiterait se borner à un mode *expressif* perd le contrôle de la dynamique qu'elle a elle-même instaurée, celle-ci devenant automatiquement *communication* avec la salle.

Dès lors, le rôle du spectateur se précise; il n'est plus un récepteur passif, mais doit plutôt s'activer à réorganiser la représentation pour lui donner un sens qui laisse transparaître le contenu. Pour ce faire, il choisira de participer à la dynamique de la relation communicationnelle instaurée entre la scène et la salle et entreprendre le décodage de ce qu'il voit sur scène et qui se prolonge dans son imaginaire. «Le récepteur aura donc comme première tâche de repérer des formes redondantes afin d'établir des groupements significatifs, à partir desquels il pourra établir des hypothèses sur la nature du système en place» (VILLENEUVE, 1999 : 19). Ces formes redondantes, je l'ai démontré avec l'exemple du système des créations de Robert Lepage, peuvent revêtir l'aspect de la *figure du créateur*.

¹ L'auteur dit : «performance moment» (BUNZLI, 1999 : 84).

Grâce au volet systémique de mon étude, j'ai pu constater qu'à l'aube des projets théâtraux de Robert Lepage, il y a un besoin de création. Il y a également un besoin récurrent – comme une sorte de fascination – de questionner le monde de la création et ce qui le façonne. Que ce soit en regard de son propre travail ou envisagé dans une autre perspective, la destinée de l'humanité, ses chemins empruntés, ses réalisations autant que ses échecs sont des ressources auxquelles il puise pour formuler sa propre réflexion au sujet de l'univers de la création. Il y a aussi un besoin de montrer le fruit – ou, bien souvent, les états – de sa réflexion, donc de partager avec le spectateur son aventure, de la lui *communiquer*. Mais pour Lepage, le terme le plus approprié serait celui d'*interaction* car pour lui «([l]e public fait partie du processus de création, comme un collaborateur dont on a besoin [...])» (PERELLI-CONTOS et HÉBERT, 1994 : 64).

Les réflexions de Robert Lepage sur les sujets de la création et du créateur passent fréquemment par la *figure du créateur*, laquelle donne une orientation particulière à la trame événementielle du spectacle. Ces figures, telles celles de Cocteau, Vinci, Sand, ou Lloyd Wright – pour ne nommer que ces quelques créateurs *historiques* –, représentent le terreau fertile d'où apparaîtra un récit, une fiction, une pièce de théâtre. En ce sens, et uniquement en ce sens, les figures de créateurs telle que présentées dans ses spectacles ouvrent un vaste horizon à la perspective du spectateur. Témoin privilégié de la recherche du propos théâtral, celui-ci, créateur à son tour, en vient à se questionner sur l'univers du créateur et à saisir un peu plus la démarche de l'homme de théâtre, créateur à son tour.

Et c'est là qu'on parle parfois d'autobiographie chez Lepage. Lorsqu'il est question de la figure du créateur dans une œuvre, il vient en tête les idées d'autoréflexion et d'autoreprésentation. Point focal de la réflexion artistique, point de repère du questionnement

sur la création, l'autoréflexivité permet de mettre au jour une interrogation réelle, mais restrictive par rapport au champ de la recherche et par rapport à l'horizon de la créativité. Si elle permet au créateur de pousser plus à fond sa recherche *personnelle*, elle ne lui offre pas cette ouverture sur le monde que l'examen d'autres créateurs admet. Aussi, elle n'accorde pas au spectateur le loisir de sonder l'univers de la représentation sur la question de la création artistique en général et/ou en profondeur puisqu'elle circonscrit cet univers à la seule mise en représentation de l'artiste qui signe le spectacle. Le sens que j'oserais donner au terme «autobiographique», qu'utilise notamment James Bunzli pour décrire les spectacles solos de Lepage, renvoie à la notion de «biographie dramatisée» dont je discutais précédemment. Les spectacles de Lepage contiennent plus ou moins largement, des références autobiographiques, on est forcé de le reconnaître : on pense immédiatement aux prestations telles *Vinci* ou *Les aiguilles et l'opium*. Mais les personnages de Philippe ou de Robert, ne sont jamais des calques de Robert Lepage. Ils sont, bien au contraire les véhicules de sa réflexion : ils le dépassent en puisant au plus intime de sa pensée, mais aussi en ouvrant cette réflexion au monde et, ultimement, au spectateur. La référence autobiographique n'est donc jamais donnée pour elle-même. Parfois évidente, parfois moins, elle sert de balise subjective à l'artiste qui explore le monde et veut lui donner sens par l'entremise du spectacle théâtral. La «biographie dramatisée» rend donc compte d'au moins trois éléments : la vie d'un artiste, son œuvre et sa démarche artistique. Mise en parallèle avec la notion d'autoréflexivité, elle permet au créateur de théâtre d'ouvrir sa réflexion à l'horizon des arts et de substituer à la représentation du théâtre dans le théâtre la représentation de l'art dans l'art. Elle offre aussi une forme de multidisciplinarité – inclusion d'une autre activité artistique dans l'activité théâtrale et surtout inclusion du spectateur dans le spectacle – qui enrichit le contenu en donnant au spectateur, simultanément, plusieurs référents de natures différentes pour l'analyse et l'interprétation de l'œuvre. Ma recherche m'amène à préciser ici qu'un spectacle de théâtre peut mettre en

représentation des créateurs peintres, photographes ou autres et réfléchir quand même sur le théâtre, sur ce qui définit *le théâtre* et sur ce qui est *théâtral*. Et, tout en réfléchissant sur le théâtre, donc en proposant une lecture du spectacle et en posant des questions ainsi que des esquisses de réponses, cette forme de questionnement artistique permet au spectateur d'intervenir dans la représentation en proposant sa propre interprétation à partir de son propre bagage qui se trouve plus vaste de par l'ouverture du spectacle au domaine le plus large possible de la création.

C'est précisément le cas de *La Géométrie des miracles*. Au premier regard, ce spectacle ne traite pas du thème de la création, ni de «la mise en question spéculaire de l'artiste» (HÉBERT, 1994 : 54). L'œuvre se veut plutôt une exploration de l'univers des gourous et cherche à montrer l'influence que ceux-ci peuvent avoir sur leur environnement. Cependant, si deux des principaux personnages de la pièce, Frank Lloyd Wright et G. I. Gurdjieff, se présentent comme des «maîtres spirituels», ils sont d'abord et avant tout des artistes – l'un architecte, l'autre musicien et chorégraphe (en plus d'être philosophe). Bien que les personnages de Wright et de Gurdjieff ne s'interrogent pas sur les enjeux, les pouvoirs et les limites de la création comme le faisaient les créateurs mis en scène dans *Vinci*, *Les aiguilles et l'opium*, *La trilogie des dragons* ou *Les plaques tectoniques*, ils véhiculent néanmoins un bagage informationnel et relationnel qui engage le spectateur dans le décodage de la représentation et dans une manière de projection de ses connaissances sur l'imaginaire du spectacle. De ce fait, les personnages du spectacle sont instruments d'action sur autrui – sur les autres personnages et, surtout, sur le public. La présence d'un univers artistique à facettes multiples (architecture, danse et philosophie) permet d'une part au spectateur de questionner sa réception de la création théâtrale et de l'acte de création en soi. D'autre part, une fois que cette idée de réflexion est présente chez le spectateur, il lui est possible de voir,

dans l'exploitation de celle-ci une façon de s'approprier le spectacle. En ce sens, le théâtre donne à voir et à entendre *une certaine vision d'un certain monde*. Et le théâtre de Robert Lepage se voulant «organique», se construira autour des idées et éléments qui se rattachent à la figure du créateur – ici la référence est directe, dirigée à l'endroit de l'architecture organique de Frank Lloyd Wright. Ce type de théâtre ne fait pas que réfléchir sur le théâtre, il réfléchit sur les processus de création.

Plus souvent qu'autrement, lorsque la figure du créateur s'inscrit dans la *réalité historique*, sa présence dans un spectacle résulte d'un coup de cœur, d'une impulsion admirative qui a suscité un questionnement et dont la quête de réponses se retrouve dans la nouvelle création artistique de «faiseur d'images». Ces incursions dans la vie de créateurs et l'intégration de leurs œuvres dans ses créations sont autant d'hommages qu'il rend à ces grands personnages (CHAREST, 1995 : 179). Pour Lepage, il s'agit dans son théâtre de représenter la pensée : celle d'artistes, de créateurs, celle du théâtre, la sienne propre et celle de son spectateur. En ces deux dernières, on peut voir une autre façon de représenter le monde par l'entremise du langage scénique qu'il développe sous le regard amusé, médusé, attentif, déconcerté (c'est selon) du spectateur qui construit le sens du spectacle en même temps que la représentation se donne à voir.

*
* *

La figure du créateur n'est pas le point exclusif de contact entre la scène et la salle. D'autres éléments faisant partie du système des créations pourraient être considérés, tels la métamorphose ou la transformation de personnages ou d'objets, le métissage des langues et des genres, la conception du dispositif scénographique, etc. En quoi alors l'étude de cette figure en tant que clef de lecture, d'interprétation et de recomposition potentielle ou possible

de la communication théâtrale est-elle donc intéressante? Dans la mesure où elle permet, d'une part, de comprendre la notion d'interface – cette surface de contact qui aide le spectateur à interagir avec la matière du spectacle théâtral – et, d'autre part, de voir que pour que l'interface soit *compatible*, il doit y avoir l'établissement d'une relation «symbiotique» – idéalement de nature *complémentaire* – entre les pôles de l'interaction, soit la scène et la salle. Et cette interface, c'est l'outil d'investigation des images scéniques.

Comme le propos des spectacles de Lepage prend généralement *forme* au cœur de la création, donc dans la construction physique, représentationnelle, il est impératif que le spectateur comprenne la structure du spectacle pour en extraire la substance, autant en termes d'images que de thèmes. Et puisqu'il s'agit d'un théâtre et d'un spectacle essentiellement basé sur des représentations visuelles – ici architecturales (Wright) ou chorégraphiques (Gurdjieff) –, il est indispensable de mesurer l'importance qui leur est accordée car elles organisent toujours le récit qui est proposé au spectateur de même qu'elles (ré)orientent sa perception. C'est en multipliant la diversité des regards posés sur le théâtre de Robert Lepage – sur le théâtre de recherche actuel également – que le spectateur sera en mesure de saisir les enjeux de la création représentés dans les spectacles. Et c'est en réinventant continuellement le langage scénique que le créateur sera à même d'approfondir la relation qui le lie à son spectateur. Si l'horizon d'exploration du créateur ne cesse de s'élargir au fur et à mesure qu'il réinvente son langage – et transmue ainsi sa forme d'expression en une forme de communication –, le spectre interprétatif du spectateur ne peut, lui aussi, qu'aller en s'agrandissant :

Robert Lepage appartient à cette race de créateurs d'une époque – la nôtre – que l'on qualifie de nouvelle Renaissance. À la fois artiste et ingénieur au sens large, dans l'esprit de Léonard de Vinci, un de ses maîtres à penser et à créer dont il s'est inspiré pour un de ses spectacles. Sa contribution à la création d'une nouvelle dramaturgie est déjà considérable : une dramaturgie essentiellement scénique, par opposition à littéraire, qui répond au besoin de redéfinir aujourd'hui l'expérience théâtrale par rapport à celle du cinéma, de la télévision et des nouvelles technologies informatiques, en fonction de la nouvelle sensibilité des spectateurs.

(LANGUIRAND, 1998 : 206)

Car au fil des expériences, le spectateur prend plaisir et acquiert une certaine dextérité intellectuelle à (re)construire les puzzles que sont les spectacles.

Si en effet «il n'y a de beau que l'indéchiffrable» (VADEBONCOEUR, 1985 : 110), si une œuvre d'art – un spectacle théâtral – possède un caractère qui semble intrinsèquement *indéchiffrable*, alors le spectateur se doit de s'essayer à l'interpréter. Alors que le travail de Lepage est axé principalement sur la recherche d'un nouveau langage théâtral – qui *pourrait* paraître indéchiffrable –, la figure du créateur permet au spectateur cette exploration du monde de la création qui engendre ce langage sous ses yeux. En ce sens, chaque créateur permet de réfléchir sur l'œuvre non pas construite mais à construire; chacun métissant le travail de création en cours.

Le langage scénique utilisé par Robert Lepage peut donc être déroutant parce qu'il sollicite une attention toute différente de ce à quoi le spectateur est habitué de s'adonner : il opère selon un code qui est à des lieues du réalisme, alliant des états qui sont inspirés de la rhétorique² et de ses figures pour faire à son tour des figures de langage qui lui sont particulières et des images scéniques, dont la métaphore, la métonymie, la synecdoque, la litote et l'anaphore. Mais il s'adapte aux fluctuations des modes de communication et de

² Je rappelle ici qu'il s'agit d'un essai interprétatif et que ces figures de rhétorique sont des outils faisant partie d'une «encyclopédie personnelle», en l'occurrence, la mienne. En aucun cas je ne voudrais adopter une perspective purement littéraire. Je jette, en regard de ces figures, des ponts entre un certain bagage interprétatif et un langage qu'il est possible de décoder à partir de ces outils littéraires, voire linguistiques.

représentation tout en se complexifiant au gré des capacités grandissantes de décodage du spectateur. J'en suis donc venu à adopter la position suivante : la figure du créateur permet d'une part – chez le créateur – l'exploration de la création et la découverte d'un langage constamment renouvelé et d'autre part – chez le spectateur – l'expérimentation de cette démarche artistique, son exploration sous un angle nouveau et, idéalement, sa compréhension, dont l'œil gigantesque (cf. p. 39) posé sur la scène de *La géométrie des miracles* ou l'optomètre (cf. p. 81) suspendu aux cintres peuvent être la métaphore. Néanmoins, la figure du créateur ne fait pas que transmettre des informations au spectateur. Elle est là pour nouer des relations, pour partager des émotions, pour agir sur autrui. Tout spectateur devrait confronter son «moi-artiste» (FRANCOEUR, 1993) avec celui du créateur, dans une recherche mutuelle de sens et sur les bases d'un langage qu'ils (re)créent et (re)composent à chaque représentation nouvelle. Et si le spectateur devient à son tour *créateur*, c'est qu'il participe à l'élaboration de ce tissu relationnel entre la scène et la salle. Voilà l'essence de la dynamique communicationnelle que sous-tend la figure du créateur!

ANNEXE 1

La géométrie des miracles

Fiche technique du spectacle

CONCEPTION ORIGINALE ET MISE EN SCENE

Robert Lepage

COORDINATION DRAMATURGIQUE

Rebecca Connally

ASSISTANCE A LA MISE EN SCENE

Bruno Bazin

Lise Castonguay

CONCEPTION

Tea Alagic

Daniel Bélanger

Jean-François Blanchard

Marie Brassard

Denis Gaudreault

Anthony Howell

Kevin McCoy

Thaddeus Phillips

Rodrigue Proteau

Catherine Tardif

INTERPRETATION

Tea Alagic

Daniel Bélanger

Jean-François Blanchard

Marie Brassard

Denis Gaudreault

Tony Guilfoyle

Anthony Howell

Catherine Martin

Kevin McCoy

Rick Miller

Thaddeus Phillips

Marco Poulin

Rodrigue Proteau

Lise Roy

Catherine Tardif

SCENOGRAPHIE

Carl Fillion

CONCEPTION DES COSTUMES

Marie-Chantal Vaillancourt

CONCEPTION DES IMAGES

Jacques Collin

Carl Fillion

REALISATION DES IMAGES

Jacques Collin

ASSISTE DE

Véronique Couturier

DESSINS (inspirés de l'œuvre de Frank Lloyd Wright)

Marie-Claude Pelletier

Bernard White

CONCEPTION DES ECLAIRAGES

Eric Fauque

CO-CONCEPTION DES ECLAIRAGES

Nicolas Descôteaux

ACCESSOIRES

Sylvie Courbron

MUSIQUE ORIGINALE

Michel F. Côté

Diane Labrosse

MUSIQUE ADDITIONNELLE

Bach, Goodman, Kurtz, Sampson, Manoukian, Mouradian, Bartikian, IndeeP.

DIRECTION DE PRODUCTION

Louise Roussel

DIRECTION DE TOURNEE

Tammy Lee

DIRECTION TECHNIQUE

Robert Lemoine

DIRECTION TECHNIQUE (TOURNEE)

Patrick Durnin

COORDINATION TECHNIQUE

Annie Chèvrefils

REGIE GENERALE

Caroline Dufresne

REGIE ECLAIRAGES

Nicolas Descôteaux

REGIE SON ET PROJECTIONS

Martin Genois

REGIE ACCESSOIRES ET COSTUMES

Catherine Chagnon

CHEF MACHINISTE

Paul Bourque

SUPPORT TECHNIQUE AUX PROJECTIONS

Musée de la Civilisation de Québec

PRODUCTION

Ex Machina

COPRODUCTION

Le Manège Scène Nationale de Maubeuge, Maison de la Culture de Gatineau, Centre Culturel de Drummonville, Festival d'automne à Paris, Centre Culturel de l'Université de Sherbrooke,

Wexner Center for the Arts (Columbus), Salzburger Festspiele, Pilar de Yzaguirre, Ysarca (Madrid), Maison des Arts de Créteil, Royal National Theatre (Londres), Tramway Culture and Leisure Services, Glasgow City Council, Les Productions d'Albert (Sainte-Foy), EXPO '98 (Lisbonne), Change Performing Arts (Milan), Harbourfront Center (Toronto), Le Palace (Granby), Hancher Auditorium (Iowa City), Brooklyn Academy of Music (New York), Sydney Festival (Australie), Walker Art Center (Minneapolis), Guthrie Theatre (Minneapolis), Northrop Auditorium (Minneapolis).

PRODUCTEURS DELEGUES

Richard Castelli (Europe, Japon), Michael Morris (Royaume-Uni), Menno Plukker (Canada, États-Unis, Australie, Nouvelle-Zélande)

PRODUCTION EX MACHINA

Michel Bernatchez

CREATION

Avril 1998

(Harbourfront, Toronto)

Ex Machina est subventionné par le Conseil des Arts du Canada, le Ministère des Affaires extérieures du Canada, le conseil des Arts et des lettres du Québec et la Ville de Québec.

Version originale anglaise avec surtitres français

Durée du spectacle : 2 heures 45 minutes avec entracte

ANNEXE 2

Données biographiques des personnages principaux

FRANK LLOYD WRIGHT (1867-1959)

Né au Wisconsin, Frank Lloyd Wright a étudié le génie civil puis l'architecture. Après l'ouverture de son bureau à Chicago, il deviendra célèbre grâce à ses maisons bungalows basses au style des prairies des États-Unis. Très vite, il se lance dans un design plus audacieux et controversé qui exploite les concepts de la technologie moderne et du cubisme. En 1909, il quitte son cabinet et sa première famille pour rejoindre Mamah Cheney en Europe. De retour aux États-Unis, il réalise les plans de sa propre maison détruite par les flammes trois ans plus tard; sept personnes, dont Mamah Cheney y perdront la vie. L'année suivante, Wright entreprend les travaux de l'hôtel Impérial à Tokyo qui survivra à un tremblement de terre dévastateur deux ans plus tard. Après un bref second mariage, il épouse en 1928 Olgivanna Hinzenburg et fonde en 1932 l'association Taliesin. La maison de villégiature «Fallingwater», l'édifice de bureaux Johnson Wax, le Florida Southern College et le musée Guggenheim de New York font partie de ses édifices publics les plus connus. En 1956, le maire de Chicago a nommé la date du 17 octobre, jour Frank Lloyd Wright.

GEORGI IVANOVICH GURDJIEFF (1866? - 1949)

Gurdjieff est né au Caucase près du mont Ararat de famille Grèque-Arménienne. Jeune, il développe un profond intérêt pour les religions et les sciences et étudie la théologie et la médecine. La lecture des traductions des légendaires épisodes Gilgamesh, vieilles de 5000 ans auxquelles il consacre 18 ans, l'amène de l'ouest au centre de l'Asie, de l'Afrique au Tibet et bien plus loin. En 1914, il retourne à Moscou et crée la même année la pièce de théâtre «*The Struggle with the Magician* par GI Gurdjieff, Hindou ». En 1917, la révolution le pousse à fuir. C'est à Fontainebleau-Avon près de Paris, qu'il fonde l'Institut pour le développement harmonieux de l'être.

OLGIVANNA WRIGHT

Originnaire de Bosnie, elle termine ses études à Moscou. Elle fréquente l'Institut de Gurdjieff où elle participe aux programmes d'écriture, de dessin et de jardinage. Elle se marie et a une enfant, Svetlana. Au début des années 1920, elle se rend à Chicago pour divorcer et rencontre Frank Lloyd Wright qu'elle suit jusqu'à Taliesin. Ensemble, ils s'y installeront, auront un enfant et elle l'aidera à écrire son autobiographie qui sera publiée en 1932.

ANNEXE 3

Les créations¹ de Robert Lepage

TITRES DES CRÉATIONS	ANNÉES DES PREMIÈRES	COMPAGNIES
<i>L'attaque quotidienne *</i>	1979	Théâtre Hummm...
<i>Saturday Night Taxi *</i>	1980	Théâtre Hummm...
<i>En attendant</i>	1982	Le Théâtre Repère
<i>À demi-lune *</i>	1982	Le Théâtre Repère
<i>Circulations</i>	1984	Le Théâtre Repère
<i>Comment regarder le point de fuite *</i>	1985	Le Théâtre Repère
<i>La trilogie des dragons</i>	1985	Le Théâtre Repère
<i>Vinci</i>	1986	Le Théâtre Repère
<i>Le polygraphe</i>	1987	Le Théâtre Repère
<i>En pleine nuit une sirène *</i>	1987	Théâtre de la Bordée
<i>Les plaques tectoniques</i>	1988	Le Théâtre Repère
<i>Les aiguilles et l'opium</i>	1991	Le Théâtre Repère (?)
<i>Alaneinouidet *</i>	1992	Centre national des Arts
<i>Les sept branches de la rivière Ota</i>	1994	Ex Machina
<i>Elseneur *</i>	1995	Ex Machina
<i>La géométrie des miracles</i>	1998	Ex Machina
<i>Zulu Time *</i>	1999	Ex Machina
<i>La face cachée de la lune *</i>	2000	Ex Machina

¹ Les astérisques indiquent les créations qui n'ont pas été retenues dans le cadre de ce travail de recherche. De façon générale, ces spectacles ne s'inscrivent pas dans la perspective systémique vers laquelle nous orientons notre étude – principalement à cause de l'absence de la redondance (figure de l'artiste ou du créateur) dont il est ici question.

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvre étudiée :

La géométrie de miracles, document vidéo VHS, filmé à la Caserne Dalhousie, Québec, le 14 mars 1998, 177 minutes, déposé aux archives de la compagnie Ex Machina

La géométrie de miracles, document vidéo VHS, filmé au Salzburg Festspiele, Salzbourg, août 1998, 190 minutes, déposé aux archives de la compagnie Ex Machina

II. Ouvrages consultés :

COLLECTIF, Dossier «Représentation» sur *Vinci*, in *Jeu*, numéro 42, 1987

COLLECTIF, Dossier «Représentation» sur *la Trilogie des dragons*, in *Jeu*, numéro 45, année 1987

COLLECTIF, Dossier «Dramaturgie québécoise», in *Jeu*, numéro 58, 1991

AUGER, Carole, «Pour un théâtre de recherche à la hauteur de l'imaginaire des gens», *Québec Scope*, 16 janvier 1989

BATESON, Gregory et Jurgen RUESCH, *Communication et société*, Traduit de l'américain par Gérard Dupuis, Paris, Seuil, 1988

BAZINET, Louis, *Le lecteur comme écrivain : recherche en sémiologie et pragmatique*, Montréal, Novotexto, 1990

BONHOMME, Marc, *Linguistique de la métonymie*, Berne, P. Lang, 1987

BORELLO, Christine, «Entretiens avec Gilles Maheu et Robert Lepage», in *Théâtre /Public*, numéro 117, 1994

BOULTON, Alexander O., *Frank Lloyd Wright : Architect. An illustrated biography*, New York, Rizzoli, 1993

BOVET, Jeanne, «Le symbolisme de la parole dans *Vinci*», in *L'Annuaire théâtral*, numéro 8, 1990

BOVET, Jeanne, *Une impression de décalage, Le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère*, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1991

BROOK, Peter, *L'espace vide : écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 1977

BRUCKNER, D.J.R., «Architect and Guru on Parallel Planes», *The New York Times*, 3 décembre 1999

- BUNZLI, James R., «Décalage as Impulse. Process and Outcome in the Theatre of Robert Lepage», *The Drama Review*, Spring 1999
- BUNZLI, James R., «Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage», in *L'Annuaire théâtral*, numéro 18, 1995
- CHARBONNIER, Marie-Anne, *Esthétique du théâtre moderne*, Paris, Armand Colin, 1998
- CHAREST, Rémy, *Robert Lepage : quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même, 1995
- CHAREST, Rémy, «La géométrie des miracles. Admirateur de l'architecte américain, Robert Lepage lui consacre sa nouvelle création collective», *L'Actualité*, vol. 22, numéro 16, 1997
- CORBIN, Henri, «*Mundus imaginalis* ou l'imaginaire et l'imaginab», *Cahiers internationaux de symbolisme*, numéro 6, 1964
- CORRIVAUT, Martine, «Robert Lepage invente sa communication théâtrale», in *Le Soleil*, 12 avril 1986
- COURTÈS, Joseph, *Analyse sémiotique du discours*, Paris, Hachette, 1991
- COUTURE, Élisabeth, *Relations entre processus de création théâtral et spectacle théâtral : Helter Skelter de Momentum*, Québec, Thèse de doctorat, Université Laval, 1997
- DAVID, Gilbert, «Dispositifs (post)modernes», in *L'Annuaire théâtral*, numéro 21, 1997
- DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967
- DION, Robert, *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997
- DONNELLY, Pat, , «Lepage's Geometry Refines Wright Angles», *The Gazette*, 18 mars 2000
- DONNELLY, Pat, , «Lepage's Anglo Angle : His Geometry of Miracles to play here in English with French Subtitles», *The Gazette*, 7 mars 2000 b
- DURAND, Régis, «Image, Récit», *Fabula*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984
- ECO, Umberto, *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Paris, Mercure de France, 1984
- ECO, Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes*, Paris, Grasset, 1985
- ECO, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965
- FALARDEAU, Jean-Charles, *Imaginaire social et littérature*, Montréal, HMH, 1974

FISHER, Mark, «Buildings and Food», in *Royal National Theatre and Tramway Program*, mars 1999

FRANCOEUR, Louis et Marie FRANCOEUR, *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993

GIRARD, Gilles, «Du théâtre de Robert Lepage : quelques points de repère», *Québec français*, numéro 89, Printemps 1993

GREIMAS, A. J. et J. Courtés, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tomes 1 et 2, Paris, Hachette, 1993 et 1986

GURDJIEFF, Georgi Ivanovich, *Récits de Belzébuth à son petit-fils : critique objectivement impartiale de la vie des hommes*, Paris, Denoël, 1976

HÉBERT et OUELLETTE, «Villes et images de villes dans le théâtre de Robert Lepage», *Ville imaginaire, ville identitaire : échos de Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 1999

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, «Les lointains de la pensée comme enjeux du théâtre de recherche», *Éducation et francophonie*, 1993

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, «Une mutation en cours», in *Théâtre /Public*, numéro 117, 1994

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, «L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage», *Les écrans sur la scène*, (Béatrice Picon-Vallin, Dir.), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1998

HÉBERT, Chantal, «De la *mimesis* à la *mixis* ou les jeux analogiques du théâtre actuel» *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997

HÉBERT, Chantal, «L'écriture scénique actuelle, l'exemple de *Vinci*», in *Nuit blanche*, numéro 55, 1994

HOPPEN, Donald W., *The Seven Ages of Frank Lloyd Wright : a New Appraisal*, Santa Barbara, Capra Press, 1992

HUNT, Nigel, «The Moving Language of Robert Lepage», *Theatrum*, spring 1987

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963

JOHNSTON, Trevor, «Quebec and Call», *Time Out*, 6 avril 1999

KNAPP, Alain, *A. K. Une École de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 1993

LALIBERTÉ, Marie, «Robert Lepage : Zulu Time», *Voir*, volume 9, numéro 19, mai 2000

- LANGUIRAND, Jacques, *Les voyages de Languirand ou le journal de Prospéro*, Montréal, Stanké, 1998
- LAZARIDÈS, Alexandre, «Notes sur la "biographie dramatisée"» in *Jeu*, numéro 60, 1991
- LEFEBVRE, Paul, «New Filters for Creation», *Canadian Theatre Review*, fall 1987
- LEPAGE, Robert, «Mot du metteur en scène», *Programme de l'Usine C*, Montréal, mars 2000
- LEPAGE, Robert, «Robert Lepage in Discussion with Richard Eyre», *Platform Papers*, RNT, mai 1992
- LÉVY, Pierre, *Cyberculture : rapport au Conseil de l'Europe dans le cadre du projet "Nouvelles Technologies : coopération culturelle et communication*, Paris, Éditions O. Jacob, 1997
- LÉVY, Pierre, *La machine univers : création, cognition et culture informatique*, Paris, La Découverte, 1987
- LÉVY, Pierre, *Les technologies de l'intelligence : l'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, La Découverte, 1993
- LÉVY, Pierre, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La Découverte, 1998
- LOFFREE, Carrie, «La communication digitale et analogique et la transformation du travail de l'acteur», in *L'Annuaire théâtral*, numéro 18, 1995
- LOFFREE, Carrie, «La nouvelle dramaturgie et l'informatique», in *L'Annuaire théâtral*, numéro 21, 1997
- LOFFREE, Carrie, *L'ambiguïté raisonnée de «Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans» de Normand Chaurette*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1994
- MAC DOUGALL, Jill, *Performing Identities on the Stages of Quebec*, New York, Peter Lang Publishing, 1997
- MALRAUX, André, *Les voix du silence*, Paris, La Galerie de la Pléiade, 1951
- MANGUEL, Alberto, «Theatre of the Miraculous», *Saturday Night*, janvier 1989
- MAURIN, Frédéric, *Robert Wilson : le temps pour voir, l'espace pour écouter*, Arles, Actes Sud/Académie expérimentale des théâtres, 1998
- MCLUHAN, Marshall, *Understanding media : the extensions of man*, New York, McGraw-Hill, 1964
- OUAKNINE, Serge, «Si près de quelque chose de nouveau... Le théâtre : du théâtral au virtuel», *L'Annuaire Théâtral*, numéro 26, 1999

- PAVIS, Patrice, «Vectoriser le désir? Réflexions sur une analyse impossible», *Protée*, volume 27, numéro 1, printemps 1999
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996
- PEIRCE *, Charles Sanders, «What is a sign?», The Peirce Edition Project, URL [juillet 1999] : <http://www.iupui.edu/~peirce/web/ep/ep2/ep2book/ch02/ch02.htm>
- PERELLI-CONTOS, Irène et Chantal HÉBERT, «La tempête Robert Lepage», in *Nuit blanche*, numéro 55, 1994
- PERELLI-CONTOS, Irène, «Quelques condamnés à mort se sont échappés», *Protée*, volume 17, numéro 1, hiver 1989
- PERELLI-CONTOS, Irène, «Théâtre et littérature, théâtre et communication», in *Nuit blanche*, numéro 55, 1994
- RIENDEAU, Pascal, *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1997
- ROBERT, Paul, *Le Petit Robert 1*, Paris, Dictionnaires LE ROBERT, 1990
- ROY, Irène, «Robert Lepage et l'esthétique en contrepoint» in *L'Annuaire théâtral*, numéro 8, 1990
- ROY, Irène, *Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche : l'exemple du théâtre Repère*, Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1990
- ROZIK, Eli, «Intertextualité et déconstruction», in *Protée*, volume 27, numéro 1, printemps 1999
- SALTER, Denis, «A State of Becoming : Robert Lepage's Theatre Examines the Very Nature of Art Itself», *Books in Canada*, volume 20, mars 1991
- SOLDEVILA, Philippe, «Les cycles repère, une méthode», in *Cahiers de théâtre Jeu*, numéro 52, 1989
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1981
- VADEBONCOEUR, Pierre, *L'Absence*, Montréal, Boréal Express, 1985
- VIEGNES, Michel, *Le théâtre : problématiques essentielles*, Paris, Hachette, 1992
- VILLENEUVE, Rodrigue, «L'acteur en poseur de signes», *Protée*, volume 27, numéro 1, printemps 1999
- WATZLAWICK, Paul, J. HELMICK-BEAVIN et Don D. JACKSON, *Une logique de la communication*, Paris, «Points», Seuil, 1972
- WHITLEY, John, «A Passion for Unpolished Gems», *The Daily Telegraph*, 6 mars 1999

WINKIN, Yves, *La nouvelle communication*, Paris, «Points», Seuil, 1981

WRIGHT, Frank Lloyd, *Frank Lloyd Wright in the realm of ideas*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1988