

Le symbolisme de la parole dans « Vinci »

Jeanne Bovet

Number 8, Fall 1990

Les dix ans de Repère

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041110ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041110ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bovet, J. (1990). Le symbolisme de la parole dans « Vinci ». *L'Annuaire théâtral*, (8), 95–102. <https://doi.org/10.7202/041110ar>

Jeanne Bovet

Le symbolisme de la parole dans «Vinci»¹

Le Théâtre Repère s'est imposé dans le paysage culturel québécois par des propositions scéniques nouvelles qui contribuent notamment à réinvestir les procédés formels d'une certaine portée idéologique. Cette démarche a donné des résultats probants dans *Vinci*, où l'utilisation particulière de la musique, de l'éclairage, des accessoires a conduit la critique à y voir une «réflexion sur l'artiste dans sa société (sur l'homme dans le monde)»², «un questionnement actuel des mécanismes éternels de la création, du monde de la perception sensible, des objets, de la vie et de la mort»³, «une réécriture unique du monde et de l'individu qui y circule»⁴.

Née de la collaboration de deux auteurs-interprètes, le comédien et metteur en scène Robert Lepage et le musicien Daniel Toussaint, la pièce fut créée au Théâtre de Quat'sous à Montréal. Elle propose une réflexion sur l'art, segmentée en un itinéraire de neuf tableaux. Chaque tableau correspond à une étape du parcours initiatique de Philippe, un jeune photographe canadien à la recherche de sa vérité artistique: parvenir à créer de façon intègre dans un monde où les compromis sont nécessité et loi. La trajectoire du personnage va du Québec à *Vinci* (Italie), en passant par Londres, Paris et Florence, et par la rencontre et la confrontation avec différents guides (psychologiques, touristiques, artistiques), et surtout, à travers eux, avec lui-même.

¹ Cette analyse se fonde sur un enregistrement sonore de la représentation donnée à l'Implanthéâtre de Québec le 6 décembre 1986. *Vinci* n'ayant subi que peu de variantes au cours de ses trois années d'activité, les résultats devraient pouvoir s'appliquer à l'ensemble des représentations.

² Diane Pavlovic, «Du décollage à l'envol», *Jeu*, n° 42, 1987.1, p. 86.

³ Raymond Bernatchez, *la Presse*, 6 mars 1986, p. E-1.

⁴ Robert Lévesque, *le Devoir*, 6 mars 1986, p. 9.

Sa quête débouche sur la découverte de la nature paradoxale de l'art et de l'être humain, et sur la nécessité de vivre pleinement cet état conflictuel pour parvenir à l'épanouissement artistique et à la paix de l'âme. «L'art, lui dira *Vinci*, c'est le résultat d'un combat entre ta tête et ton cœur».

Notions abstraites s'il en est, et dont on imagine mal qu'elles puissent être transmises autrement que grâce aux traditionnelles possibilités didactiques et philosophiques de l'énoncé textuel⁶. Or, le texte échappe justement à l'écueil du dogmatisme pontifiant grâce à sa dimension proprement scénique: la parole, c'est-à-dire l'énonciation verbale, phonique des énoncés textuels. En jouant des différentes modalités d'énonciation permises par la voix humaine, soutenue ou non par l'appareillage électronique, les interprètes font ressortir du cadre dénotatif des mots les notions abstraites qui se trouvent ainsi concrétisées par le pouvoir connotatif des sons. La voix des personnages énonciateurs matérialise en effet un certain nombre d'oppositions conceptuelles, pour établir une véritable dialectique de l'absolu et des contingences.

Ce potentiel sonore de la parole est exploité de façon tellement systématique qu'on pourrait conclure à l'existence d'une poétique de la parole régissant l'énonciation dans *Vinci*. Mieux vaudrait parler plutôt d'une poétique tacite de type symbolique: «tacite», puisqu'elle n'est déductible que d'après les effets produits à la réception (nous ne connaissons pas les intentions des concepteurs), «de type symboliste», puisqu'elle repose sur le pouvoir évocateur des sonorités - le symbole étant, rappelons-le, une figure concrète suggérant quelque chose d'abstrait.

Il ne s'agit cependant pas d'un symbolisme conventionnel, décryptable par une opération intellectuelle familière (ex: la convention occidentale faisant de la colombe le symbole de la paix). Ici, le symbolisme repose sur un langage inhabituel (son), apte à solliciter l'intuition empirique, émotive, plutôt que l'intellect, et donc à engendrer des effets

⁶ Pour plus de précisions sur les termes techniques utilisés, voir Anne Ubersfeld, *l'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1983, pp. 211-223.

connotatifs plutôt que dénotatifs, effets dont le public n'a d'ailleurs pas toujours conscience. Ce qui n'empêche évidemment pas que se forment des effets de sens; comme le dit Anne Ubersfeld:

Pas plus qu'il est nécessaire de se remémorer les règles de la fugue pour entendre *l'Offrande musicale*, il n'est requis de prendre conscience des jeux phoniques et du rapport de ces jeux à la rhétorique textuelle pour entendre la poétique d'un texte; le cerveau enregistre et traite une multiplicité de données que la conscience n'enregistre pas dans le détail, mais qui agisse en masse⁶.

Il arrive évidemment que ces données sonores servent à créer des effets réalistes, tel l'effet de dôme engendré par une réverbération synthétique de la voix du guide aveugle à Florence. Mais, au-delà de ces effets de réel, les éléments vocaux contribuent surtout à caractériser les personnages de façon symbolique, pour répartir leurs divergences et leurs ressemblances le long d'une échelle de valeurs primordiales dans la pièce. Deux de ces éléments retiendront ici notre attention: l'articulation et le rythme.

1. Articulation

L'articulation consiste en la prononciation des syllabes: si celles-ci sont marquées de façon distincte, on se trouve en présence d'une articulation forte; dans le cas contraire, on parlera d'une articulation faible ou atténuée. «Le respect [d'une] articulation forte privilégi[e] l'aspect logique du discours»⁷. Or, dans *Vinci*, les discours fortement articulés sont ceux du présentateur italien, du guide britannique, de la Joconde et de *Vinci*.

Ces quatre personnages se savent ou se sentent investis d'une mission pédagogique, qui à l'égard du public (le présentateur), qui à

⁶ *Ibid.*, p. 223.

⁷ *Ibid.*, p. 213.

l'égard de la société, et de Philippe en particulier: leurs affirmations sont catégoriques, et ne souffrent aucune consultation. L'articulation forte contribue ainsi à leur conférer certaines caractéristiques psychologiques: ils sont sûrs d'eux-mêmes, en pleine possession de leurs moyens, et ne s'embarrassent pas de nuances émotives. L'articulation forte signale donc leur conviction et leur rationalité; elle s'accompagne d'ailleurs toujours d'une amplification vocale (naturelle ou synthétique) qui, en renforçant le volume sonore, souligne encore davantage l'intention persuasive de leurs propos.

Les deux autres personnages de la pièce, Philippe et le guide Florentin⁸, ont quant à eux une articulation fluctuante. Ils n'ont pas écrit de vérité universelle à déclamer, comme les quatre pédagogues vus plus haut. Au contraire, ils en sont encore à rechercher la vérité par une introspection très émotive. Philippe s'aventure avec une certaine angoisse dans les méandres de son inconscient, par le biais entre autres d'une psychanalyse et d'un cauchemar. Quant au guide florentin, sa cécité l'oblige, comme il le dit lui-même, à voir de l'intérieur et à se laisser emporter par son imagination.

L'articulation faible établit un climat de confiance, et signale souvent la révélation d'une pensée ou d'un sentiment intime, avec toute la part de vulnérabilité que cela comporte. Dans *Vinci*, la transmission du secret intime passe effectivement par une articulation atténuée, comme lorsque le guide florentin avoue son incapacité à voir les chefs-d'oeuvre artistiques dont il est entouré.

⁸ Le présentateur italien des tableaux 1 et 5 réapparaît dans le tableau 7 en tant que guide touristique de la cathédrale de Florence. Malgré les apparences immédiates, le guide florentin et le présentateur nous semblent devoir être considérés comme deux personnages distincts, ou, à tout le moins, comme deux facettes antagonistes du même personnage. Plus loin, Vinci, «le vieux cochon», représentera la face cachée et *autonome* du «jeune intellectuel» qu'est Philippe. Les attitudes respectives du présentateur et du guide sont en effet diamétralement opposées: autant le premier est sec, péremptoire, raide de ton et de mouvements, autant le second est humble, tout en douceur et en nuances.

LE SYMBOLISME DE LA PAROLE DANS «VINCI» / 99

Quant à Philippe, la grande diversité de ses modes d'articulation confirme qu'il est le personnage le plus émotif, et donc, du même coup, le plus profondément humain de la pièce. La scène du cauchemar (tableau 6) est exemplaire sur ce plan: l'articulation y est presque constamment déformée par une diction sanglotante qui atténue ou altère les consonnes et ouvre et prolonge les voyelles (ex: le 'n' de «non», à cheval entre un 'd' et un 'l').

L'anormalité de l'articulation indique ici le désarroi enfantin de Philippe face à l'univers primaire du rêve. L'imagerie mentale du personnage devient incontrôlable, au point que les mêmes mots, qui lui permettent habituellement de nommer et de catégoriser le monde, prennent des apparences inconnues et échappent à son emprise rationnelle. Le monde du rêve transgresse les règles sociales, normes articulatoires comprises: il ne véhicule plus que des sensations élémentaires préexistant au verbe (peur, désir, pulsions de vie et de mort).

Cette répartition de l'articulation forte et faible entre les personnages de la pièce permet d'attribuer à la fameuse carte postale du dernier tableau un effet de sens tout à fait particulier. Un message sonore est inscrit sur l'instrument de musique appelé «Octapad», où sont enregistrées huit syllabes: A, MI, JE, TE, PAR, LE, VIN, CI. Ces syllabes sont agencées de diverses manières pour former un texte cohérent; elles n'en gardent pas moins leur statut de sons autonomes, puisque chacune a été enregistrée dans un ton unique, ce qui interdit une succession musicale conventionnelle.

En outre, dans ce fragment, la perception visuelle est dissociée de la perception auditive. L'orthographe n'est en effet d'aucun secours pour décoder un message qui s'écrit «A CI MI LE MI LE A CI», et qui doit se comprendre «à six mille milles assis» Tous les repères langagiers habituels disparaissent donc, sauf l'articulation, qui subsiste comme structuration minimale de l'énoncé.

Et c'est une articulation forte, martelée (par les coups de maillet du concepteur), et résolument non émotive parce que pur produit technologique. L'effet créé est un effet de rationalité, encore plus incontestable que celui produit par l'articulation forte des personnages pédagogues. À

la différence que c'est ici Philippe qui parle, non pas de sa voix physique tangible, puisqu'il n'ouvre pas la bouche, mais de sa voix intime, non contingente. Et il s'exprime de cette façon extrêmement articulée à un moment clé: juste après avoir appris de *Vinci* la nature paradoxale des choses, dans un acte de communication qui prenait l'allure d'une communion, et juste avant de vaincre concrètement ses peurs en s'élançant dans le vide.

Il a donc accédé à la vérité universelle par la voie (voix) de l'introspection, et cet acquis est d'autant plus solide qu'il est ancré au plus profond de son être, où il reposait sans doute de tout temps, comme le suggère l'«Octapad», qui, dès le début de la pièce, contenait en lui la voix articulée de la vérité intime de Philippe. Le décalage entre Philippe et ses guides est donc comblé, et même surcomblé, l'élève ayant dépassé les maîtres en matière d'articulation, et donc de conviction.

2. Rythme

Le rythme, c'est-à-dire l'ordonnance du mouvement sonore, est déterminé par la succession des valeurs de durée (sons et silences) et par leurs relations entre elles. L'originalité rythmique de l'énonciation dans *Vinci* découle surtout de l'utilisation conjointe de la musique et de la parole.

Il existe évidemment des tableaux où la musique ne remplit qu'une fonction accessoire par rapport à la parole (tableau 5: histoire du vol de la Joconde; tableau 7: visite de Florence) et vice-versa (tableau 3: visite de la National Gallery). Dans les six autres tableaux, la musique et l'acte d'énonciation occupent une place égale, mais les rapports rythmiques musique-parole diffèrent selon le personnage qui est en scène. On peut ainsi distinguer deux types de rapports rythmiques:

1. Dans tous les passages où Philippe n'apparaît pas sur scène, la musique et l'énonciation suivent la même cadence, l'une et l'autre respectant en effet le rythme imposé par le texte. Par exemple, dans le discours du présentateur italien (tableau 1), les déclarations importantes

sont annoncées par un coup de gong, ou encore, dans le tableau 2, une division couplets-refrain souligne la structure ternaire de la visite de Londres. Ces tableaux où rythme musical et verbal s'accordent mettent en scène les pédagogues dont nous avons parlé plus tôt; en plus d'être fortement articulés, ces passages sont d'ailleurs fortement rythmés. Aucune brèche n'est ménagée dans la continuité rythmique, aucune ouverture sur un échange avec l'interlocuteur: la régularité rythmique constitue une espèce de protection contre l'investissement émotif. Là encore, la valeur philosophique des énoncés, si pertinente soit-elle, reste limitée et superficielle: elle n'est manifestée que par les mots, mais pas par les sons.

2. Les passages où Philippe se trouve sur scène ne permettent quant à eux aucune concordance rythmique paroles-musique, pour la bonne raison que la musique y est caractérisée par un aplanissement presque constant de tout relief rythmique. L'articulation vocale, on l'a vu, y est fluctuante; de même, l'énonciation n'y est canalisée par aucune structure musicale, d'où une impression d'autonomie entre le rythme de l'énonciation et celui de la musique.

Il s'agit en fait d'une musique arhythmique: des sonorités continues ou superposées régies par des macrorhythmes difficilement perceptibles à l'oreille, des boucles électroacoustiques, des chutes aléatoires de gouttes d'eau... La musique semble dilatée dans un absolu intemporel, qui évoque le but recherché par Philippe: l'éternelle vérité artistique. Les répliques de Philippe, qui sont autant d'interrogations existentielles, semblent jetées comme des pierres dans l'eau plane de cet absolu, où elles s'enfoncent sans provoquer aucune répercussion.

L'absolu musical ne se fait audible qu'en arrière-plan des scènes dont Philippe est le principal protagoniste: c'est en effet à lui seul que s'adresse cet appel, les pédagogues de la pièce ayant déjà trouvé leur propre vérité. Rythmiquement parlant, on l'a vu, le message des pédagogues est fortement marqué par la temporalité - signe d'une certaine superficialité, ou peut-être illustration des limites de l'enseignement face à l'empirisme. Car c'est par une recherche toute intérieure et très personnelle que Philippe découvrira sa vérité; les pédagogues sont des guides, mais lui seul est son propre explorateur. Et c'est en lui seul,

dans les scènes où il se trouve face à lui-même, qu'il peut percevoir le prélude musical macrorhythmique de l'absolu.

«Je suis venu, j'ai vu, mais il me reste à vaincre», déclare-t-il; dans la logique rythmique de l'absolu, la victoire ne pouvait être matérialisée que par la disparition de toute pulsation, qui s'accompagne significativement de la disparition de la parole comme langage. C'est ainsi que la longue suspension sonore du dernier tableau se résout par le très efficace «bruit» de vide, état zéro de la durée, manifestation sonore de l'éternité. Plus besoin de mots, c'est le silence.

L'analyse des effets produits par la dimension sonore de l'énonciation permet donc de dégager certains réseaux symboliques dans *Vinci*. L'opposition articulation forte-articulation faible concrétise des oppositions conceptuelles telles raison-émotion, vérité universelle-doute intime. L'opposition rythme marqué-arythmie symbolise une opposition entre la superficialité et la profondeur. L'évolution de ces oppositions sonores à travers la pièce va de pair avec la progression de Philippe dans sa recherche de l'absolu. Il y a là une très nette volonté de dégager la parole de sa simple fonction de restitution orale du texte, pour exploiter son potentiel symbolique spécifique et la faire participer, au même titre que les autres langages scéniques, à l'élaboration du sens.

Les effets symboliques créés par les modalités de l'énonciation ne marquent cependant pas l'autonomie totale de l'énonciation par rapport à l'énoncé, de la parole par rapport au texte. Le texte dans *Vinci* demeure souverain, et le discours des autres langages scéniques épouse étroitement le discours textuel. On peut cependant affirmer que le traitement formel de la parole donne un souffle nouveau aux sempiternelles vérités humaines présentées par le texte, en les matérialisant d'une façon d'autant plus efficace qu'elle est insidieuse, axée sur la force de l'intuition plutôt que sur celle de l'intellect (ce qui évoque irrésistiblement, par un heureux hasard qui tient peut-être du clin d'oeil, la philosophie créatrice qui préside à toutes les productions du Théâtre Repère...).