

Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage

James R. Bunzli

Number 18, Fall 1995

Le regard du spectateur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041272ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041272ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bunzli, J. R. (1995). Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage. *L'Annuaire théâtral*, (18), 233–250. <https://doi.org/10.7202/041272ar>

Études de spectacles

James R. Bunzli

Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage¹

La couverture de l'édition brochée du livre de Philippe Lejeune intitulé *On Autobiography* arbore la toile *Triple autoportrait* exécutée en 1960 par Norman Rockwell. La peinture représente Rockwell en train de peindre un autoportrait. L'artiste est assis devant une toile sur laquelle apparaît son visage, plus grand que nature, le regard directement tourné vers l'extérieur. Le peintre est assis de dos par rapport à l'observateur, se regardant dans le miroir, qui en renvoie le reflet. Fixés au pourtour de la toile apparaissent une étude sur le portrait à l'intérieur d'un portrait ainsi que divers autres autoportraits d'artistes tels Rembrandt et Van Gogh. Faisant référence à l'œuvre, Lejeune en parle comme d'un «tableau déroutant», qui pourrait bien être une «œuvre de fiction» (p. 111). On peut certainement voir dans la peinture de Rockwell une œuvre à personnages multiples. Lejeune épilogue sur les diverses interprétations du moi présentées par Rockwell. Il souligne particulièrement le contraste entre la «réalité» du peintre et son image dans le miroir, et le «portrait plaisamment stylisé» qu'il est en train de peindre

¹ Cette analyse de spectacle contient les conclusions et la bibliographie d'une thèse de doctorat soutenue en août 1995 à la Bowling Green State University.

(p. 111). La référence de Rockwell à des artistes d'un autre âge, que Lejeune associe à ses «origines» (p. 112), constitue également un important élément de l'histoire du moi racontée dans le portrait. On pourrait dire du tableau qu'il intègre des traits d'ordre historique (les «origines»), autobiographique (le peintre et son reflet), et des personnages fictifs (le «portrait»). Le personnage, la persona et l'identité sont simultanément présents dans le tableau. On pourrait dire que par sa complexité cette toile fragmente l'identité de Rockwell, tout en enjoignant à l'observateur de la reconstruire. Les identités d'ordre public, privé et «artistique» de Rockwell s'entremêlent tout en demeurant distinctes dans le «texte» de l'œuvre.

Le *Triple autoportrait* de Rockwell présente des analogies sur le plan technique avec les spectacles solos de Robert Lepage. Tant la peinture de Rockwell que les spectacles solos de Lepage comportent un narratif et un axe principal d'ordre pratique/technique. Y sont racontées aussi bien l'histoire créée que sa création. Tant le format solo à personnages multiples que l'approche de Lepage à son égard débouchent sur la fragmentation de l'identité comme outil autobiographique. L'importance du paradoxe et du *décalage*, toutefois, permet une reconstruction d'identité concomitante à sa fragmentation. La simultanéité est la clef des mécanismes indéterminés de l'«autobiographie postmoderne» pratiquée par Lepage.

En dépit des similitudes observées entre la peinture de Rockwell et les spectacles solos de Lepage, d'importantes différences caractérisent les deux œuvres. Dans ses commentaires sur le *Triple autoportrait* de Rockwell, Lejeune fait une distinction entre peinture et écriture autobiographiques. Selon Lejeune, l'écriture autobiographique «ouvre un nouvel espace d'interprétation» pour l'examen des autres ouvrages de l'écrivain. En matière de peinture, «rien de tel n'intervient» (p. 116). Tandis que l'écriture autobiographique jette une lumière sur l'œuvre intégrale de l'écrivain, la peinture autobiographique est tributaire du reste de l'œuvre du peintre pour atteindre à la moindre signification (Lejeune, p. 116). Étant donné que son autobiographie n'est ni peinte ni écrite, (bien qu'elle fasse appel à ces deux supports) mais représentée, Lepage coupe la poire en deux, pour ainsi dire. Le reste de son œuvre et le spectacle solo en cours revêtent une égale importance. Lepage représente son autobiographie, mais toute biographie représentée n'atteint pas forcément à cette symbiose. Par exemple, le chapelet de monologues autobiographiques de Spalding Gray constitue l'autobiographie de l'écrivain. Tout le reste de son œuvre s'éclaire et se trouve intégré dans les spectacles solos. Il prétend jouer au cinéma pour toucher son assurance-maladie. Son monologue *Swimming to Cambodia*

s'inspire principalement de l'expérience qu'il a accumulée en tournant un film. Éric Bogosian, bien qu'il fasse beaucoup moins fond sur sa persona d'écrivain/interprète, s'adonne également à l'écriture autobiographique créative. Sa méthode est différente mais, à l'instar de Gray, son autobiographie ne se fonde pas sur une familiarité avec son œuvre ou sa personne. Par contraste, Léonard de Vinci, avec *La Joconde*, peint une autobiographie aussi complexe que le *Triple autoportrait* de Rockwell. Sa technique est beaucoup moins directe que celle de Rockwell, mais le portrait se fonde sur la familiarité avec les intérêts de Léonard de Vinci et le processus de peinture. Le tableau suivant situe Lepage parmi ces autres autobiographes, en ce qui concerne aussi bien le mode principal que le support autobiographique. En ses qualités d'autobiographe et d'interprète, Robert Lepage œuvre selon des paramètres distincts, qui confèrent à ses spectacles solos un caractère unique.

POSITION DE LEPAGE SUR LE PLAN AUTOBIOGRAPHIQUE

Caractère	Éric Bogosian	«La Joconde» de Léonard de Vinci
Mode principal d'autobiographie	Robert Lepage	
Personnage	Spalding Gray	Norman Rockwell
	Écriture	Support autobiographique
		Peinture

Robert Lepage, autobiographe/interprète

Au cours des dix dernières années, Robert Lepage s'est adonné alternativement à d'importantes créations collectives et à des spectacles solos. Ses projets pour l'avenir immédiat incluent aussi bien des œuvres collectives que d'autres spectacles solos. Étant donné ce pattern, il est révélateur que les spectacles solos consistent invariablement en œuvres à personnages multiples. Lepage ne monte pas de spectacles solos pour la simple raison qu'il s'agit de spectacles à un seul personnage. Il crée toutefois des spectacles conçus pour un seul interprète. Dans le cas de *Vinci*, Lepage est le seul interprète à avoir jamais joué le rôle. Avec *Les Aiguilles et l'opium*, Lepage s'est réservé l'interprétation durant plusieurs années avant de la confier à un autre acteur. Ainsi que le laissent supposer le processus de création, format et contenu, les spectacles solos sont des représentations très personnelles, fortement autobiographiques. Il ne s'agit pas, toutefois,

de simples confessions anecdotiques. Il s'agit d'œuvres complexes dans lesquelles l'interaction des personnages tient lieu de méthode principale pour raconter des histoires.

La façon dont Lepage travaille illustre bien l'idée qu'il se fait de ce qu'est et devrait être le théâtre. En la décrivant, il compare souvent le théâtre au cinéma. Il soutient que l'essor du cinéma n'a pas fait du théâtre «une forme d'art périmée», mais a plutôt «libéré» le théâtre de sa tâche de «tenir chronique» (Lepage, entrevue 1994). Grâce à cette liberté retrouvée, le théâtre récupère (ou redécouvre) son caractère sacré. Pour éviter qu'une pièce de théâtre soit «moins bonne qu'un mauvais film», il faut garder en mémoire «qu'au théâtre, les choses sont uniques. Elles ne sont pas réelles, elles sont rituelles» (de Billy, *Veni*, p. 20). Les spectacles sont cependant basés sur une certaine notion de «réalité». Ils sont autobiographiques à tous les stades de leur création et de leur représentation.

Le processus de création chez Lepage est au cœur de la manière particulière selon laquelle l'autobiographie intervient dans les spectacles solos. À certains égards, ce processus est analogue à celui qui préside à la création d'œuvres collectives. Comme pour les œuvres collectives, la création de spectacles solos se fonde énormément sur l'intuition et l'improvisation. Au lieu de partir d'un texte, Lepage utilise une «ressource», un objet concret comme base pour la création d'un spectacle. Faisant abondamment usage des «cycles repère», Lepage œuvre avec un enchaînement de ressources qui «retardent les fermetures» et confèrent un caractère vif et (inter)actif à ses spectacles.

Par opposition à la façon dont il travaille à la création d'œuvres collectives, Lepage demeure en général l'unique créateur des spectacles solos. Il peut y avoir d'autres partenaires mais c'est Lepage, et lui seul, qui fait intervenir le mode d'interaction des personnages improvisés qui constitue le principal outil de création. La création de personnages par Lepage lui-même, tant dans le processus d'«écriture» que d'interprétation, demeure la technique autobiographique de base à l'intérieur des univers narratif et théâtral des spectacles.

En tant que seul créateur des personnages, Lepage puise généralement dans son propre vécu pour créer ses spectacles solos. Chaque spectacle inclut un personnage autobiographique central — toujours un Québécois, toujours un artiste — qui parle directement au nom de Lepage. Les emprunts de Lepage à son propre vécu foisonnent, tant dans leur utilisation large et directe dans son expérience de vie de créateur que dans la façon souvent flottante dont cette vie est portée au théâtre. Chaque spectacle inclut,

outre un personnage de toute évidence autobiographique, au moins une figure historique et plusieurs personnages fictifs. Les personnages historiques sont des artistes qui, d'une certaine manière, aident Lepage à exprimer ses propres préoccupations sur l'art et autres sujets. Dans le choix de ces figures, Lepage cherche non seulement un artiste qui a exercé sur lui une fascination, mais également une figure avec laquelle il partage quelque préoccupation personnelle immédiate. Léonard de Vinci, par exemple, a été une figure hautement paradoxale: philanthrope et inventeur de machines de guerre, homme de génie et sodomite, habitant gaucher d'un «monde arriéré». Lepage, en proie à une «crise d'intégrité» à l'époque de la conception du spectacle, trouva en Léonard une figure commode pour l'aider à exprimer ses propres paradoxes et conflits internes.

Les caractères fictifs dans les spectacles solos éclairent la situation du personnage central, mais ils ont aussi une existence autonome. Le plus souvent, ils interagissent avec le personnage central, ordinairement en s'y opposant. Philippe et Robert sont tout au plus des participants dans l'activité autobiographique de Lepage. Mais il a aussi d'autres personnages, parcelles de lui-même qui jaillissent de son processus d'improvisation créatrice et sont dépeintes au gré des choix d'interprétation.

À l'instar de Norman Rockwell dans son *Triple autoportrait*, l'activité autobiographique de Lepage est marquée au coin de la complexité. À l'opposé de Rockwell, toutefois, Lepage attribue à tous et chacun de ses personnages une identité autonome. Le format solo fait en sorte qu'«il» soit toujours présent, mais simplement à titre d'interprète, et non de commentateur. Même lorsque la persona — interprète ou créateur — est au premier plan, comme lorsque Robert Lepage s'attache aux câbles de Cocteau au début de *Les Aiguilles et l'opium*, il n'est pas prêté de voix à la persona. Les choix de représentation soulignent tout au plus sa présence par des moyens spécifiques, délibérés. Pas plus que, en des occurrences comme celle-ci, le personnage ne se voit supplanter. Au moment où le narrateur italien établit la trame au début de *Vinci*, il fait ouvertement référence à la persona, lorsqu'il se targue d'être «interprété par un acteur au talent immense» (p. 4). La persona est mise au premier plan, mais le personnage, qui se qualifie lui-même de «personnage fictif» (p. 4), conserve le contrôle de la scène. En fait, Lepage prend grand soin de faire la différence entre les nombreux portraits d'un spectacle donné. Par le truchement de langages, d'accents et autres ajustements, Lepage œuvre de manière à s'assurer que son public sache quel personnage est interprété à un moment donné. Il lui arrive à l'occasion de jouer avec de telles distinctions. Dans *Les Aiguilles et l'opium*, deux Robert différents sont présentés dans la scène où l'un loge un appel

téléphonique à New York alors que l'autre décrit son meublé au public. Un concept d'identité unique, dédoublé, fait la navette entre un narrateur décontracté et un personnage frustré répondant tous deux au nom de Robert, l'un et l'autre étreignant le monde imaginaire de la pièce. Encore, bien que la juxtaposition de ces deux personnages puisse avoir un effet perturbateur, les choix de représentation font toujours ressortir clairement lequel des deux Robert prend la parole dans quelque segment de la scène que ce soit. Ici encore, Lepage met au premier plan sa persona d'interprète par le biais des changements rapides et habiles qu'il opère entre des interprétations efficaces. Chaque Robert, toutefois, est pleinement pris en compte dans chacun des nombreux courts segments dans lesquels il apparaît.

En raison de l'autonomie qui leur est octroyée, tous les personnages des spectacles solos de Lepage peuvent être perçus simultanément comme fictifs, autobiographiques et historiques. Le narrateur italien est, ainsi qu'il le dit, fictif, mais en tant que narrateur d'une pièce autobiographique, il est également lui-même autobiographique. Certains personnages, tels Philippe et Robert, sont essentiellement autobiographiques. En tant que tels, toutefois, ils sont forcément historiques. Dans le contexte de l'acte théâtral, toutefois, ils sont aussi nécessairement fictifs.

On pourrait arguer que tous les personnages des spectacles solos sont de simples facettes du personnage autobiographique central. Bien qu'il en soit certainement ainsi à un certain niveau, tous les personnages — y compris les personnages centraux — sont des facettes de l'autobiographe, soit Lepage lui-même. Les spectacles solos constituent une tentative de construire métaphoriquement une identité personnelle. Le recours à des personnages multiples pour mener à bonne fin cette construction d'identité permet à Lepage d'explorer des représentations matérielles nombreuses et variées de ses propres paradoxes. En outre, les personnages multiples mettent particulièrement en lumière Lepage en tant qu'interprète, sa persona d'interprétation. Tandis qu'il est possible de voir les «autres» personnages comme des produits de l'imagination des personnages autobiographiques centraux (ils sont à n'en pas douter des produits de l'imagination de Lepage), il est également possible de les voir comme les fragments d'un autoportrait complexe. Chacun se voit octroyer un pouvoir constitutif dans la construction d'identité. Chacun est l'objet d'une représentation entièrement dévouée, soigneusement différenciée. Bien qu'elle soit à l'occasion reléguée à l'arrière-plan, l'omniprésente persona de «Robert Lepage, créateur et interprète» offre à sa propre identité — ou du moins à un espoir tourné vers cette identité — un large éventail de rendez-vous pertinents par le biais des nombreux personnages des spectacles solos. Artiste de théâtre vraiment «global», Lepage

fait fond sur toutes ses habiletés — interprétation, mise en scène, conception de décors, écriture scénique — pour créer un autoportrait. Œuvrant dans le médium de son choix, il est à son égard aussi exigeant que ce dernier peut l'être pour lui.

Le texte

Malgré l'indétermination et l'absence de «sens» ou de «message» dans les spectacles solos, Lepage est intensément au centre de leur existence, œuvrant à tous les niveaux de leur création et de leur représentation. Au plan autobiographique, les spectacles solos sembleraient lui faire directement référence. John Paul Eakin fait remarquer, toutefois, qu'en «faisant le texte, l'autobiographe construit un moi qui autrement n'aurait pas d'existence» («Préface», p. xxiii). En fait, bien qu'il n'y ait pas là l'absence complète de référent évoquée par Baudrillard, le seul référent véritable est Lepage lui-même à un moment donné de l'interprétation. Le processus de construction du spectacle — et l'identité du créateur/interprète — s'inscrit dans la continuité. Lepage lui-même fait référence à la représentation comme à un «chantier de construction permanent» (cité dans «Coïncidences», Lefebvre, p. 19).

La variété des formules utilisées et des rôles joués par Lepage dans la création et le montage des spectacles solos «soulève le sérieux problème du texte». Cette phrase est extraite de la scène dans *Les Aiguilles et l'opium* dans laquelle Cocteau, au cours d'une séance de photos pour *Life Magazine*, s'interroge sur les sous-titres qui pourraient accompagner ces «photographies excentriques» (Lepage, *Les Aiguilles*, p. 19). Ces photographies n'auraient par elles-mêmes aucune signification en l'absence du contexte.

Tant *Vinci* que *Les Aiguilles et l'opium* existent sous forme de manuscrits. Ceux-ci ne constituent pas, toutefois, des représentations fidèles des spectacles en question. Comme le fait remarquer Solange Lévesque, il est «difficile d'estimer la valeur du texte seulement» sans le contexte des nombreux effets visuels et sonores des spectacles en cours de montage. Par exemple, la scène qui sert à introduire Miles Davis dans *Les Aiguilles et l'opium* est «écrite» comme suit dans le scénario: «Cette section consiste en un spectacle d'ombres chinoises projetées sur l'écran par en arrière. Est évoqué ici Miles Davis se préparant en vue de sa première au festival de jazz de Paris» (Lepage, *Les Aiguilles*, p. 9).

La description est précise, mais la scène elle-même, qui inclut l'assemblage de la trompette, l'est encore davantage. À l'évidence, les «scénarios» de ces spectacles ne sauraient être considérés en être les textes. Les «textes» de ces spectacles sont plutôt constitués de tout ce qui intervient en cours de représentation. En fait, les scénarios sont de simples notations, transcriptions griffonnées postérieurement à la création des véritables textes, c'est-à-dire les représentations elles-mêmes. Encore, la représentation elle-même peut n'être pas tout ce qui constitue les textes de ces spectacles. Si l'on en juge par l'importance du public dans la création d'identité, celui-ci doit aussi être considéré comme une partie intégrante du texte. Il s'ensuit donc que le texte subit des modifications lors de chaque représentation. La représentation est en effet «un chantier de construction permanent». Cette façon de débattre du texte en fait une entité passablement éphémère. La préoccupation de Cocteau quant à la question de savoir «comment on peut expliquer l'inexplicable» (*Les Aiguilles*, p. 16) semble plus appropriée. Le paradoxe et la solution qu'il propose donnent lieu au *décalage*: «J'ai suggéré qu'ils devraient dire que les photos qu'ils avaient prises étaient parfaitement normales, que la caméra leur avait joué un tour, qu'ils devraient présenter au public des excuses à cet égard...» (Lepage, *Les Aiguilles*, p. 16.)

Le *décalage* se définit comme l'écart entre deux choses, deux faits ou deux idées. De tels «trous» existent entre les deux éléments contradictoires de tout paradoxe. C'est dans les nombreux paradoxes, aux divers niveaux de leur existence, que se situent les «textes» de *Vinci* et de *Les Aiguilles et l'opium*. Comme le public et l'interprète donnent lieu au *décalage* l'un dans l'autre, les spectacles «s'échafaudent» dans l'intéressant espace créé par la différence. Des cas similaires de «*décalage mutuel*» se présentent à l'intérieur des spectacles, entre les différents personnages, ainsi qu'entre chaque personnage et la persona. Aux plans théâtral, stylistique, musical, linguistique — tous les éléments de production se trouvent confrontés à un contraire. Le *décalage* intervient simultanément de nombreuses manières.

Lorsque Miles Davis met en gage ses objets de valeur et se pique dans *Les Aiguilles et l'opium*, il y a un rappel de Juliette Gréco qui illustre la complexité du *décalage*. L'interaction de Davis avec le prêteur sur gages, le revendeur de drogue et l'aiguille est jouée en rétroprojection selon la façon dont Davis a fait sa cour à Gréco. Au cours de la scène, une diapositive du visage de Juliette Gréco est projetée sur l'écran. Parce que la lumière du rétroprojecteur est autrement plus forte que celle du diascopie, le visage de Gréco n'est visible que lors d'interruptions de la source lumineuse la plus intense. Ayant

mis au clou sa trompette, Davis étale la monnaie à la grandeur de l'écran du rétroprojecteur. Le visage de Greco est pleinement visible jusqu'à ce que le revendeur balaie la monnaie pour lui substituer le minuscule paquet de stupéfiants. L'importance symbolique de cette image se passe de commentaires. Si l'image de la figure de Gréco représente le souvenir qu'il en conserve, les gestes de Davis en effacent toute trace. La façon dont l'image est présentée, toutefois, ne montre pas clairement quelle est la première des deux éventualités — Davis a-t-il recours aux stupéfiants pour chasser le souvenir, ou l'usage des stupéfiants l'efface-t-il en dépit de ses efforts pour se le remémorer?

Dans la représentation, l'apparition du visage de Gréco intervient comme une surprise. C'est la première fois dans le spectacle que des supports projetés sont combinés sur l'écran de cette façon. Qui plus est, d'autres «significations» potentielles sont à l'œuvre au même moment. Une de ces significations est insinuée par l'exploit technique de l'effet — deux sources lumineuses sont mises en compétition. L'une est beaucoup plus forte, mais chaque fois qu'elle projette une image — par le seul fait de sa propre interruption — l'image projetée depuis la source la plus faible devient visible. En d'autres termes, ou bien il y a deux images, ou bien il n'y en a aucune. En outre, les supports différents pourraient être réputés représenter la séparation de Davis et de Gréco. Tout comme les images sont créées par le biais de différents moyens, elles sont aussi le reflet de différentes parties du corps. Antérieurement dans le spectacle, des mains caressent le torse de Gréco. Maintenant, on voit son visage en quelque sorte giflé par le jeu rapide et brutal de paires de mains agitées sur l'écran dans cette scène. Il ne fait pas de doute que le visage de Gréco est maintenant roué de coups par des mains, des mains qui caressaient les siennes alors qu'elle était encore dans une même ville que Davis, représentée sur le même dispositif mécanique. L'apparition de Gréco dans cette scène est furtive. L'image choisie et la manière dont elle est présentée, toutefois, ouvrent nombre de possibilités de lectures virtuelles.

La complexité des textes dans les spectacles solos de Robert Lepage met l'accent sur l'interprète, et sur le fait qu'il est aussi le créateur des pièces. Les spectacles sont profondément autobiographiques à chaque étape. Mais il y a place pour des fictions dans cette autobiographie. Lepage fait usage de fiction pour créer du possible. Par le biais d'une approche indirecte à sa propre identité, Lepage espère élaborer une vérité qui n'aurait pas d'existence s'il ne s'en faisait l'interprète, comme le donne à entendre Eakin. Son acte autobiographique est aussi complexe que certaines des juxtapositions qu'il propose. Il est présent à tous les stades de la création ainsi qu'à tous les niveaux de représentation.

Eakin prétend que pour qu'un texte soit perçu comme «une autobiographie», il doit être sous-tendu d'un rapport particulier. Ce rapport ou «référence principale» consiste «d'une part en l'identité explicitement énoncée entre le personnage central et le narrateur dans le texte, et l'auteur du texte d'autre part». (*Fictions*, p. 184-185.)

Dans les spectacles solos, le «personnage central» est Philippe ou Robert, le «narrateur dans le texte» est la persona de représentation et «l'auteur du texte» est Lepage lui-même en tant que créateur. Le rapport entre eux, savoir leur identité partagée, n'est «énoncé explicitement» que dans l'acte de représentation. Ainsi donc, le «texte» ne peut exister qu'en contexte de représentation, face à un public qui épaulera Lepage dans l'«élaboration» du spectacle. Eakin souligne autre part que «l'auteur, le narrateur et le protagoniste» doivent «partager le même nom» (*Touching*, p. 24). Au sens littéral, cette exigence écarterait *Vinci* de cette catégorie d'autobiographie. Peut-être *Vinci* est-il un autre exemple de fiction qui contient nécessairement une large part d'autobiographie. Mais ceci confère trop d'importance au nom «Philippe». En fait, un lien beaucoup plus important entre Philippe et Lepage existe dans la création et l'interprétation du rôle. Philippe est rendu honnêtement et sans emphase sur le «jeu». En outre, c'est lui qui prend directement à son compte les préoccupations de Lepage. La «crise d'intégrité» les unit au point qu'ils ne font plus qu'un. Sans égard au fait qu'elle s'applique ou non à *Vinci*, l'exigence évoquée par Eakin tient en ce qui concerne *Les Aiguilles et l'opium*, du moins en autant que Lepage lui-même en est l'interprète. À l'évidence, la représentation des *Aiguilles et l'opium* avec un acteur différent, Marc Labrèche par exemple, enlève vraisemblablement à la pièce toute prétention autobiographique. Labrèche n'interprète pas sa propre vie. Il est plutôt là comme une sorte de lecteur.

Lepage a mis en scène la production des *Aiguilles et l'opium* qui est maintenant en tournée avec Labrèche. Lepage a été surpris, en regardant le spectacle, par les rapides et nombreux changements de décor en décor, même de décennie en décennie (Lepage, entrevue 1995). Il semble bizarre qu'après avoir interprété le spectacle pendant trois ans, Lepage éprouve quelque difficulté quant à sa structure. Cela pourrait toutefois tenir au fait que ce dernier ait vécu de l'intérieur son expérience antérieure relativement au spectacle en question. Qui plus est, en sa double qualité de créateur et de sujet du spectacle, il en a une compréhension viscérale et intuitive. C'est physique. Il se peut qu'il n'y ait pas d'exemple plus probant de *décalage* que celui de l'interprète d'un spectacle solo autobiographique regardant son propre spectacle joué par un autre acteur.

«Un bain de sensations»

Lepage exige beaucoup du médium au sein duquel il œuvre. S'inspirant d'«artistes de la Renaissance» tels que Léonard de Vinci, ainsi que de Jean Cocteau et Miles Davis, il s'efforce de rendre le théâtre aussi évocateur que possible, en poussant à leurs limites les images et les idées qu'il peut véhiculer. Lepage est aussi, cependant, extrêmement exigeant à l'égard de son auditoire. Par le biais du *décalage* et d'une création mutuelle, il investit l'auditoire d'un rôle constitutif aussi bien pour décortiquer le spectacle que pour le «reconstituer» avec lui. Le ton apaisant de son expression «un bain de sensations» peut susciter une impression erronée. C'est tout à fait le contraire de vouloir endormir l'auditoire en le berçant. Ou encore de lui mâcher tout ce qui est requis pour «comprendre» le spectacle. Il n'est donné aucune «réponse» ou «signification». Pas plus qu'il n'est gardé de réponse en veilleuse. Les spectacles solos marchent à l'examen de conscience, qui en est tour à tour la nourriture et le produit. Mais à l'instar de la quête d'intégrité artistique de Philippe et de la quête de «désintoxication émotive» de Robert, la quête d'identité est à la fois futile et nécessaire. Étant donné le caractère simultané des deux quêtes — celle du personnage et celle de l'interprète, il semble être satisfait selon le critère de Geis — à savoir que la représentation «remet en question la traditionnelle séparation entre acteur et personnage» (p. 154). Cette «séparation», cependant, est également rendue plus nette par les choix de représentation effectués par Lepage. On y trouve en même temps adhésion et remise en question.

On a dit de Lepage qu'il était «multiculturel», encore qu'on ait peut-être utilisé ce terme en raison de la popularité qu'il a connue récemment. Bien que la présente analyse puisse ne pas être multiculturelle de par son essence même, elle soulève des questions — d'ordre linguistique, interculturel, géopolitique — qui sont mises de l'avant par des préoccupations multiculturelles. La pertinence du choix du terme multiculturel de préférence à tout autre terme (interculturel, intraculturel, transculturel) dans le présent cas n'a pas été prise en compte ici. Il est important toutefois de souligner que par sa façon universelle de penser, Lepage est extrêmement perméable — en sa double qualité de créateur et d'interprète — à des sensibilités culturelles extérieures à son propre champ d'expérience et d'éducation. Effectivement, il œuvre avec ardeur à élargir son expérience, à se familiariser davantage avec d'autres définitions culturelles afférentes aux arts, particulièrement à celui du théâtre. Son éducation multilingue et son œuvre multilingue sont des produits du Québec, lieu d'une incessante quête d'identité

personnelle, artistique et politique. Pour Lepage, la représentation (au sujet du monde et autour du monde) est le lieu de sa propre vision personnelle de cette quête.

Le «succès» dans l'autobiographie postmoderne

Dans son ouvrage intitulé *Fictions in Autobiography*, John Paul Eakin fait remarquer que:

[...] en tant que théâtre privilégié de la différence, la pièce autobiographique peut sembler aussi ondoyante que la vie elle-même, aussi inconstante que le désir, mais elle semble exacerber avec une prévisible uniformité le sentiment du caractère illusoire de la connaissance de soi (p. 276).

Par le biais de l'indétermination du *décalage*, Lepage semble souscrire à cette notion de «caractère illusoire» et même l'épouser. Cependant, la quête se poursuit. Lepage s'apprête à présenter sous peu un autre spectacle solo: *Elseneur*².

On pourrait ergoter sur le degré auquel les spectacles solos constituent des exemples d'autobiographie couronnée de succès. La question du référent est au centre de l'évaluation du «succès» autobiographique. Ainsi que le fait remarquer Eakin, le «moi» créé en cours de représentation «n'existerait pas autrement». Encore que ce moi soit basé sur le «véritable» ou «vrai» moi. Ce «moi», toutefois, n'est pas le moi cartésien défini par Eakin comme étant «le moi privilégié et transcendant» (*Fictions*, p. 183). Il est plutôt ce que Geis nomme le «moi décentré», un moi qui ne peut prétendre à quelque autorité unique. Comme dans le pacte autobiographique, Lepage fait tout au plus de son mieux pour donner, de la manière qui lui est propre, une version de son histoire. Il prétend n'apporter aucune réponse, se bornant à soulever des questions et à amener son auditoire à tenter d'y répondre.

Dans son ouvrage *Languages and Their Territories*, J. A. Laponce écrit: «Parler, c'est communiquer; mais en l'absence d'un langage universel, parler un langage plutôt qu'un autre, c'est à la fois inclure (ceux qui comprennent le message) et exclure (ceux

² Créé récemment au Monument-National, *Elseneur* était encore à l'état d'ébauche au moment de la rédaction du présent texte (N.D.L.R.).

qui ne le comprennent pas)» (p. 26). Pour Lepage, parler c'est communier. La communion ne fait pas fond sur la compréhension, du moins dans son sens littéral. Lepage voit dans l'utilisation de langages multiples, dont quelques-uns ne seront pas compris au sens littéral par le public, une façon de «faire passer la poésie» (cité dans Hunt, «Global», p. 117). Lepage se sert «des mots comme d'une musique» et des langages comme d'«objets» (Hunt, *Moving*, p. 28). Lepage va jusqu'à déclarer: «Le texte devient le décor; que les objets ou la musique deviennent les mots» (Fréchette, p. 112). Face à un manque de compréhension au sens littéral, le langage doit être entendu et vu au sens figuré.

Au lieu de présenter un message unique, spécifique, que certains vont «capter» et d'autres pas, Lepage demande à son auditoire de comprendre ce qu'on lui a appris à penser qu'il ne comprend pas. Cette compréhension, à l'instar d'une ressource, à l'instar de la poésie, est affaire personnelle, intuitive et indiscutable.

Lepage parle nombre de langages à la fois, à des auditoires qui comprennent ou ne comprennent pas un nombre quelconque de permutations de ceux-ci. Ce qui contribue à diversifier considérablement les façons d'aborder le spectacle. Dans *Vinci* et dans *Les Aiguilles et l'opium*, on voit se côtoyer des langages imagés et théâtraux aussi bien que des langages parlés. Les références iconiques dans les spectacles solos vont des plus évidentes aux plus obscures. À une extrémité du spectre est assise la Joconde. Lepage y fait référence comme au «cliché d'art universel» (Lepage, entrevue 1995). Bien qu'il se trouve relativement peu de personnes à avoir vu l'original, la plupart sont familières avec l'image. À l'autre extrémité du spectre surgit «Heurtebise», nom donné à l'hypnothérapeute que Robert consulte dans *Les Aiguilles et l'opium*. Le nom, projeté brièvement sur le devant de la scène, évoque l'«ange» dans le film de Jean Cocteau, qui guide Orphée à travers le miroir dans «la zone». La référence est à la fois obscure et discrète dans sa représentation; elle échappera vraisemblablement à nombre de spectateurs.

Qui plus est, aussi familier que puisse être un spectateur avec le langage théâtral, la façon d'œuvrer de Lepage constitue un nouveau langage de théâtre. La dramaturgie de Lepage s'émaille souvent de «citations» d'autres auteurs — dont l'éventail va de Jean Cocteau à William Shakespeare. Ces citations, toutefois, à l'instar de tous les éléments qui se retrouvent dans les spectacles, s'intègrent dans une structure qui, de par son essence même, les met en contradiction et met en question leur autorité: interprétation,

paradoxe et *décalage* sont les éléments clefs dans les spectacles solos de Robert Lepage; c'est à travers le processus simultané de fragmentation et de reconstruction de l'identité que se fait jour l'autobiographie postmoderne. Énormément de travail reste encore à faire au sujet des spectacles solos de Robert Lepage. On pourrait mener à l'avenir une analyse semblable à celle-ci en tenant compte du spectacle solo *Elseneur*, et ses conclusions pourraient être confrontées à celles de la présente étude. Comme cette pièce n'a pas encore passé le stade de la création, une observation de première main du processus de création pourrait apporter sa pierre à la compréhension de tous les spectacles solos de Lepage. Dans la présente étude, l'accent a été mis sur le rôle du personnage et de la persona dans la création d'identité. Tant dans *Vinci* que dans *Les Aiguilles et l'opium*, on relève de riches structures «imagistes» qu'il y aurait lieu d'examiner soigneusement. Il pourrait s'avérer extrêmement intéressant de scruter le processus de «mise en forme», la façon dont les images font progresser le spectacle, reliant des sections distinctes de manière à «tresser» un tout cohérent. Dans un même ordre d'idées, il serait utile de regarder de plus près la «nature» de la technologie utilisée dans les spectacles, particulièrement sous l'angle de l'efficacité de la reproduction mécanique et de son rapport à l'«original», ainsi que les notions d'«autorité». Une comparaison plus approfondie de Lepage avec d'autres interprètes en solo, dans une étude axée sur cet aspect, pourrait s'avérer une avenue fructueuse pour les fins d'une recherche ultérieure. Entre autres candidats pouvant servir de points de comparaison défileraient les interprètes à programme politique discernable comme Laurie Anderson, aussi bien que d'autres interprètes tels Spalding Gray et Albert Smith, chez qui le voyage intervient comme un élément principal de leurs spectacles. D'autres avenues pour une recherche ultérieure incluraient un examen plus rigoureux des ressemblances et des différences entre la version originale et la traduction anglaise de *Vinci* et *Les Aiguilles et l'opium*, ainsi qu'une analyse approfondie de l'utilisation du langage dans les spectacles solos.

Le *décalage* occupe une place particulière dans le spectacle solo à personnages multiples considéré dans son ensemble. Aussi bien la fragmentation que la (re)construction sont inhérentes à la formule où de multiples rôles sont joués par un seul acteur. Il en résulte deux «vérités» simultanées — celle du personnage et celle de l'acteur. Le format propose deux «faits» incompatibles mais indéniables. Lepage amplifie ce paradoxe par son habileté à faire coexister aussi bien le personnage que la persona sans sacrifier leur autonomie. Pour Lepage, le *décalage* joue le rôle d'un élément thématique et narratif aussi bien que d'une nécessité structurelle dans ses spectacles solos. À tous les niveaux auxquels il intervient, le *décalage* débouche sur le rapport spécial entre la représentation

et l'auditoire que Lepage décrit comme une « communion ». L'utilisation que fait Lepage de la communion confère à ses spectacles une touche aussi universelle que personnelle. Tel qu'il est pratiqué par Lepage, le *décalage* fait sauter les limites de la pensée cartésienne, particulièrement en ce qui a trait au moi. Par le biais de son approche unique du spectacle solo dans *Vinci* et *Les Aiguilles et l'opium*, Lepage demande au public de réexaminer ce qu'il pense savoir et ce qu'il pense ne pas savoir. Il peut à coup sûr s'ensuivre un étourdissement ainsi qu'une « étrange impression de *décalage* ». Il s'agit d'un décalage basé sur l'indétermination, la possibilité, la poésie: l'étourdissement d'un parc d'attractions, recherché et intégré par un public apprenant rapidement à jouer un rôle actif dans la création d'identité dans ce genre de spectacles, dans ce genre de théâtre.

(Traduction: Jean-Guy Laurin)

Bibliographie

- BAUDRILLARD, Jean. *The Transparency of Evil*, traduction de James Benedict. London, Verso, 1993.
- BEAUCHAMP, Hélène. « The Repère Cycles: From Basic to Continuous Education ». *Canadian Theatre Review*, n° 78 (printemps 1994), p. 26-31.
- . « Théâtrographie du Théâtre Repère ». *L'Annuaire théâtral*, n° 8 (automne 1990), p. 55-69.
- BOGOSIAN, Éric. *Sex, Drugs, Rock & Roll*. New York, Harper Collins, 1991.
- BOULANGER, Luc. « À Propos du CNA ». *Voir*, 5 novembre 1992, p. 38.
- . « Retour de L'enfant prodigue ». *Voir*.
- . « Sang du Poète ». *Voir*.
- BOVET, Jeanne. « Une impression de Décalage: Le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère ». Mémoire de M.A., U. Laval, 1991.
- BRASSARD, Marie. Interview accordée à l'auteure, 7 mars 1995. Montréal.
- BRASSARD, Marie et Robert LEPAGE. *Polygraph*, traduction de Gyllian Raby. *CTR Anthology*. Alan Filewood, ed. Toronto, U. of Toronto P. 1993.
- BURROWS, Malcolm. « Tectonic Plates: Bridging the Continental Drift ». *Canadian Theatre Review*, n° 55 (été 1988), p. 43-47.
- CAME, Barry. « Robert Lepage: Master of Surprise ». *Maclean's*, 27 décembre 1993, p. 19.
- CHARLEBOIS, Gaëtan. « Heroin, opium, coffee and theatre stories ». *Mirror*, 9 mars 1995, p. 12.
- CREVIER, Lyne. « Robert Lepage et ses principaux spectacles ». *Cahiers de la NCT* n° 6 (janvier 1993), p. 7-13.
- De BILLY, Hélène. « Le Grand Robert ». *L'Actualité*, n° 20 (janvier 1995), p. 28-29.
- . « Stage Flights ». *En Route* (juin 1992), p. 44-48, 83-87.

- . «Veni, vidi, vinci». *L'Actualité*, n° 11 (septembre 1986), p. 20-21.
- DEMME, Jonathan, dir. *Swimming to Cambodia*. Written and performed by Spalding Gray. Cinecom, 1987.
- DERRIDA, Jacques. «Différance». *Anthology of Aesthetic Theory*. Stephen David Ross, ed., Albany, State U. of New York Press, 1987, p. 411-436.
- DUBOIS, René-Daniel. *Ne blâmez jamais les Bédouins*. Montréal, Leméac, 1984.
- DUTIL, Christian. «De la Famille Knapp». *Jeu*, n° 21 (1981), p. 178-186.
- EAKIN, John Paul. *Fictions in Autobiography*. Princeton, Princeton University Press, 1985.
- . «Foreword». *On Autobiography*. Par Philippe Lejeune (traduction anglaise de Katherine Leary. Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1989.
- . *Touching the World*. Princeton, Princeton University Press, 1992.
- ELBAZ, Robert. *The Changing Nature of Self*. Iowa City, U. of Iowa Press, 1987.
- FÉRAL, Josette. «Pour une autre pédagogie du théâtre: entretien avec Alain Knapp». *Jeu*, n° 63 (1992), p. 55-64.
- . «Interview avec Robert Lepage», 8 juillet 1993. Inédit, à paraître dans *Jouer au Présent*.
- . «Performance and Media: The Use of Image». *Canadian Literature*, n° 118 (automne 1988), p. 83-95.
- FITZSIMONS, Raymund. *The Baron of Picadilly*. London, Geoffrey Bles, 1967.
- FRÉCHETTE, Carole. «'L'arte è un Veicolo' Entretien avec Robert Lepage». *Jeu*, n° 42 (1987), p. 109-126.
- GEIS, Deborah R. *Postmodern Theatric[k]s*. Ann Arbor, U. of Michigan Press, 1993.
- GENTILE, John S. *Cast of One*. Urbana, U. of Illinois Press, 1989.
- GIGNAC, Marie. Interview accordée à l'auteure, 22 février 1995, Québec.
- GIGNAR, Pierre et Pierre GRÉCO, dir. «Le Théâtre de Robert Lepage». Montréal, Cégep F.-X. Garneau, 1987.
- GRAVEL, Claude. «Robert Lepage». *Forces*, n° 100 (1993), p. 148-149.
- GRAY, Spalding *Swimming to Cambodia*. New York, Theatre Communications Group, 1985.
- GROEN, Rick. «Rev. of *Tectonic Plates* by Robert Lepage et al.» *The Globe and Mail*, 7 juin 1988, p. A-17.
- GUNN, Janet Varner. *Autobiography*. Philadelphia, U. of Pennsylvania Press, 1982.
- HALPRIN, Lawrence. *The RSVP Cycles*. Braziler, New York, 1969.
- HASSAN, Ihab. «Pluralism in Postmodern Perspective». *Exploring Postmodernism*. Matei Calinescu and Douwe Fokkema, eds. Philadelphia, Benjamins, 1990.
- . *The Postmodern Turn*. Columbus, Ohio State University Press, 1987.
- HAZLITT, William. «Mr. Mathews at Home». *Hazlitt on Theatre*. Eds. William Archer and Robert Lowe. New York, Hill and Wang, 1972.
- HEIDEGGER, Martin. *Discourse on Thinking*. Trans. John M. Anderson and E. Hans Freund. New York, Harper, 1966.
- . «The Question Concerning Technology». Trans. William Lovitt. *Basic Writings*. New York, Harper, 1977.

- HEMMING, Sarah. «Chasing the Dragon». Compte rendu de *The Dragons' Trilogy* de Robert Lepage. *The Independent*, 12 novembre 1991.
- HONE, Philip. *The Diary of Philip Hone*. Ed. Bayard Tuckerman. v. 1. New York, Dodd, 1889.
- HORWITZ, Simi. «Hot Directors». *Theatre Week* (2 août 1993). p. 14-17.
- HUNT, Nigel. «The Global Voyage of Robert Lepage». *TDR*, n° 33 (1989), p. 104-118.
- . «The Moving Language of Robert Lepage». *Theatrum* n° 6 (1987), p. 25-32.
- KIRBY, Michael. «Autoperformance Issue: An Introduction». *TDR*, n° 23 (1979), p. 2.
- KLEPAC, Richard L. *Mr. Mathews at Home*. London, Society for Theatre Research, 1979.
- LaBONTÉ, Maureen et Linda GABORIAU, éd. *Québec Plays in Translation*. Montréal, Cead, 1990.
- LABRÈCHE, Marc. Interview accordée à l'auteur, 27 mars 1995, Montréal.
- LAHR, John. «Astonishments and Prat Falls». *New Yorker*, n° 28, décembre 1992, p. 190-192.
- LAPONCE, J.A. *Languages and Their Territories*, traduction d'Anthony Martin-Sperry. Toronto, U. of Toronto Press, 1987.
- LAVOIE, Pierre. «Chronologie et Crédits». *Jeu*, n° 45 (1987), p. 209-210.
- . «Points de Repère». *Jeu*, n° 45 (1987), p. 117-208.
- LEFEBVRE, Paul. «Coïncidences et l'intuition: entretien avec Robert Lepage». *Cahiers de la NCT*, n° 6 (janvier 1993), p. 17-19.
- . «New Filters for Creation». *Canadian Theatre Review*, n° 52 (1987), p. 30-35.
- LEJEUNE, Philippe. *On Autobiography*, traduction de Katherine Leary. Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1989.
- LEPAGE, Robert. Interview accordée à l'auteur, 3 juin 1994. Chicago, Ill.
- . Interview accordée à l'auteur, 15 février 1995, Québec.
- . *Needles and Opium*. Texte inédit.
- . *Vinci*. Texte inédit.
- LESSARD, Jacques. «Les cycles Repère». *L'Annuaire Théâtral*, n° 8 (automne 1990), p. 131-143.
- LÉVESQUE, Solange. «Harmonie et Contrepoint». *Jeu*, n° 42 (1987), p. 100-108.
- LYOTARD, Jean François. *The Postmodern Condition*, traduction de Goeff Bennington et Brian Massumi. Minneapolis, U. of Minnesota Press, 1979.
- MACDOUGALL, Jill. «Performing Identities on the Stages of Quebec». Diss. New York U. 1993.
- . «Polygraph: Theatre Review». *Theatre Journal*, n° 43 (1991), p. 252-255.
- MANGUEL, Alberto. «Theatre of the Miraculous». *Saturday Night*, n° 104 (janvier 1988), p. 32-42.
- M'CALL, Gordon. «Two Solitudes: A Bilingual «Romeo et Juliette». *Canadian Theatre Review*, n° 62 (printemps 1990), p. 35-41.
- M'DOUGALL, Bruce. «The Bare Necessity of One-Man Shows». *Performing Arts* (été 1980), p. 29-30, 32.
- MERRITT, Francine. «The Entertainments of Mr. Albert Smith, Showman». *Literature in Performance*.
- NESBIT, Molly. «The Rat's Ass». *October*, n° 56 (printemps 1991), p. 7-20.

- NOVITZ, David. *Knowledge, Fiction and Imagination*. Philadelphia, Temple University Press, 1987.
- PERELLI-CONTOS, Irène. «Le discours de l'orange». *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6 (1988/1989), p. 319-326.
- . «Le jeu de vaincre». *Québec français*, n° 69 (mars 1988), p. 66-67.
- PAVLOVIC, Diane. «Du Décollage à L'envol». *Jeu*, n° 42 (1987), p. 86-99.
- REY, Alain, éd. *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui*. Québec, Dicorobert, 1993.
- ROY, Irène. *Le Théâtre Repère*. Québec, Nuit Blanche, 1993.
- RYAN, James. «Alone on Stage». Thèse. Michigan State University. 1992.
- SCHMOR, John. «Confessional Performance in Recent American Theatre». Thèse. University of Oregon, 1991.
- SCHWARTZ, Lillian. «Leonardo's Mona Lisa». *Art & Antiques*, janvier 1987, p. 50-54.
- SHERMAN, Jason, éd. *Solo*. Toronto, Coach House, 1994.
- SOJA, Edward. *Postmodern Autobiographies*. London, Verso, 1989.
- STEEGMULLER, Francis. *Cocteau: A Biography*. Boston, Nonpareil, 1986.
- STELTON, Doreen. «Autobiographical Solo Performance: The Power of Truth». Thèse. California State University, 1992.
- USMIANI, Renate. «The Alternative Theatre Movement». *Contemporary Canadian Theatre*. Toronto, Simon and Pierre, 1985, p. 49-59.
- VAÏS, Michel. «Quebec». *Contemporary Canadian Theatre*. Toronto, Simon and Pierre, 1985, p. 118-127.
- Vinci tour program. Montréal, Théâtre de Quat'Sous, 1987.
- WOLF, Matt. «Robert Lepage: Multicultural and Multifaceted». *New York Times*, 6 décembre 1992, sec. 2, p. 5.
- YOUNG, Jordan R. *Acting Solo*. Beverly Hills, Moonstone, 1989.