

Université de Montréal

Les phénomènes d'hypermnésie amnésiante  
dans le solo 887 de Robert Lepage

par  
Jessica Lupien

Département des littératures de langue française  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M. A.  
en littérature de langue française

Décembre 2020

©Jessica Lupien, 2020

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Les phénomènes d'hypermnésie amnésiante  
dans le solo 887 de Robert Lepage

présenté par  
Jessica Lupien

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Gilles Dupuis  
Président-rapporteur

Jean-Marc Larrue  
Directeur de recherche

Jean-Paul Quéinnec  
Membre du jury

## RÉSUMÉ

Avec l'avènement du numérique, nous étions à même de penser que ces avancées technologiques sans précédent assureraient la pérennité archivistique et concrétiseraient le triomphe de la connaissance. Or, force est de constater que rien n'a jamais été autant perdu, oublié. La migration des archives – d'un support vers un autre toujours plus performant – entraîne leur effacement, leur perte. L'obsession pour la conservation à outrance fait partie de ces phénomènes d'hypermnésie amnésiante actuels qui conduisent inéluctablement les sociétés vers la disparition de leur historicité.

Le spectacle solo *887* (créé à Québec, en 2015) de Robert Lepage repose sur les traces du passé – mémoire à la fois intime et collective ancrée dans les années 1960 et 1970. Le titre fait référence à l'adresse où l'artiste a vécu son enfance : au 887 de l'avenue Murray, dans le quartier Montcalm, à Québec. La pièce met en lumière un aspect paradoxal de l'oubli soit qu'on doit, par les différentes modalités mémorielles, faire l'effort de ne pas oublier et en même temps qu'on doit oublier pour se souvenir. En effet, de récentes études, au sein des neurosciences, démontrent que l'oubli est non seulement indissociable de la mémoire – étant son corollaire et non un adversaire – mais qu'il est vital. Le solo *887* lutte inlassablement contre les surgissements amnésiques et en ce sens, nous avançons qu'il est une œuvre de résistance contre l'oubli trouvant sa régulation en se remémorant autant qu'il oublie.

C'est sur ce paradoxe que cette recherche portera. Elle interroge l'autobiographie lepagienne révélant que l'authenticité du discours mémoriel nécessite l'adhésion du public et exige sa coprésence pour reconstruire les fragments du passé. Les traces mnésiques jaillissent, dans *887*, à travers l'architecture de la scène par les images, les écrans – des surfaces d'inscription s'il en est – les objets et les personnages. Les personnages façonnés par l'artiste s'imposent tels des lieux de mémoire et les interactions qui s'opèrent entre les différentes composantes du plateau scénique – incluant l'acteur – sont des médiations du passé.

Ce mémoire s'appuie sur des considérations diamétralement opposées. D'une part, sur les travaux d'Henri Bergson et de Paul Ricœur pour qui l'oubli est l'anéantissement de toute vie et d'autre part, sur ceux de Friedrich Nietzsche qui le perçoit comme l'une des conditions essentielles de toute action. Au terme de cette étude, c'est une vision renouvelée de l'oubli que nous tentons d'apporter.

**Mots-clés :** Robert Lepage, théâtre québécois, dramaturgie contemporaine, mémoire, oubli, personnages, spectacle solo

## ABSTRACT

With the advent of digital technology, we were in a position to think that these unprecedented technological advances would ensure archival sustainability and make the triumph of knowledge a reality. However, it is clear that nothing has ever been so lost and forgotten. The migration of archives - from one medium to another ever more powerful - leads to their deletion, their loss. The obsession for excessive preservation is part of the current phenomena of “amnesing hypermnesia,” which inexorably leads societies towards the disappearance of their historicity.

Robert Lepage’s solo show *887* (premiered in Quebec City in 2015) is based on the traces of the past - a memory that is both intimate and collective, rooted in the 1960s and 1970s. The title refers to the address where the artist spent his childhood : 887 Murray Avenue, in the Montcalm district of Quebec City. The piece brings to light a paradoxical aspect of forgetting, namely that one must, through the various modalities of memory, make the effort not to forget and at the same time, one must forget in order to remember. Indeed, recent studies in neuroscience show that forgetting is not only inseparable from memory - being its corollary and not an adversary - but that it is vital. *Solo 887* fights tirelessly against amnesic surges. In this sense we argue that it is a work of resistance against forgetting, finding its regulation by remembering as much as it forgets.

It is on this paradox that this research will focus. It questions the Lepageian autobiography revealing that the authenticity of the memorial discourse requires the adhesion of the audience and demands its copresence to reconstruct the fragments of the past. In *887*, the mnemonic traces spring up, through the architecture of the scene by the images, the screens - surfaces of inscription if any - the objects and the characters. The characters shaped by the artist stand as places of memory, and the interactions that take place between the different components of the stage - including the actor - are mediations of the past.

This memory is based on opposed considerations. On the one hand, on Henri Bergson and Paul Ricœur’s, for whom forgetting is the destruction of all life, and on the other hand, on the work of Friedrich Nietzsche, who sees it as one of the essential conditions of all action. At the end of this study, it is a renewed vision of oblivion that we are trying to bring about.

**Keywords :** Robert Lepage, Quebec theater, contemporary dramaturgy, memory, oblivion, characters, solo performance

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	i
ABSTRACT.....	ii
TABLE DES MATIÈRES .....	iii
REMERCIEMENTS.....	vi
INTRODUCTION .....	1
<b>La genèse</b> .....	2
<b>L'hypothèse</b> .....	4
Oublier ou ne pas oublier? .....	4
Il faut oublier.....	5
Il ne faut pas oublier .....	7
<b>Les objectifs</b> .....	9
<b>Les précisions terminologiques</b> .....	10
<b>L'organisation</b> .....	14
<b>1 CHAPITRE I : LE THÉÂTRE LEPAGIEN</b> .....	16
1.1 Parcours et réalisations .....	16
1.1.1 Le jeu et l'improvisation.....	16
1.1.2 La LNI : penser hors du cadre.....	17
1.1.3 Les Cycles Repère.....	19
1.1.4 Ex Machina .....	23
1.2 La méthode Repère .....	26
1.2.1 La ressource .....	26
1.2.2 Le processus créatif et les parentés avec l'écriture du stand up..	28
1.3 Coprésence entre scène et salle.....	30
1.3.1 Le pacte de l'autobiographie.....	30
1.3.2 Un théâtre de <i>la re-présentation</i> de l'espace mémoire .....	33
1.3.3 Un théâtre de la remémoration.....	35
1.4 Commémoration intime et collective.....	38
1.4.1 La commémoration du quotidien .....	38
1.4.2 La mémoire collective.....	40
1.4.3 L'hypermnésie amnésiante .....	41
1.5 Synthèse .....	44

<b>2</b>	<b>CHAPITRE II : LA PAROLE CHEZ LEPAGE</b> .....	45
2.1	Une mise en abyme identitaire.....	45
2.2	La parole lepagienne .....	48
2.2.1	Une dramaturgie de la parole .....	48
2.2.2	Une poésie de l'image.....	49
2.2.3	Une narration par l'image .....	51
2.3	Les personnages lepagiens : lieux de mémoire.....	53
2.3.1	L'antihéros du quotidien .....	53
2.3.2	Le personnage photographique .....	54
2.3.3	Le personnage écranique.....	55
2.3.4	Le personnage-objet.....	58
2.3.5	Le personnage imaginaire .....	59
2.4	La vanité : ressort de la comédie humaine.....	60
2.5	Synthèse .....	64
<b>3</b>	<b>CHAPITRE III : L'INTERMÉDIALITÉ CHEZ LEPAGE</b> .....	65
3.1	Quelques notions intermédiales .....	65
3.2	Les images .....	67
3.2.1	Le théâtre de l'image .....	67
3.2.2	L'image et les écrans .....	69
3.3	Les transformations.....	72
3.3.1	L'agentivité des « objets » .....	72
3.3.2	La transfiguration.....	76
3.3.3	Les métamorphoses de la scène .....	78
3.4	Une Architecture du passé .....	79
3.5	Un théâtre de la commémoration.....	81
3.5.1	Les origines.....	81
3.5.2	<i>Speak White</i> ou le manifeste de la résistance.....	83
3.6	Synthèse .....	84
	CONCLUSION.....	85
	BIBLIOGRAPHIE .....	91
	ANNEXE .....	99

À ma fille, Misha

## REMERCIEMENTS

Je tiens à souligner l'engagement de mon directeur de recherche, Jean-Marc Larrue, qui a su m'accompagner avec une grande acuité.

Je voudrais remercier le département de m'avoir octroyé une bourse de fin de rédaction.

J'aimerais exprimer ma reconnaissance envers tous ceux qui m'ont encouragée et attendue, famille et ami.e.s, vous avez su apaiser les petits et les grands doutes.

Un merci tout particulier à ma fée marraine, Émilie Jobin. Ta lumière et ta bienveillance m'ont été précieuses.

Enfin, merci pour ta patience, Misha. Je sais qu'il était temps que maman termine sa rédaction. Robert Lepage était devenu un personnage récurrent au *Playmobil*.

## INTRODUCTION

Auscultar la mémoire, c'est en fait plonger dans les méandres de l'oubli. Symptôme manifeste de l'altérabilité de la mémoire et du temps qui passe, l'oubli menace la survivance des souvenirs. Accident ponctuel ou phénomène naturel, il enténèbre la mémoire qui cherche à préserver les traces du passé. Toute mémoire doit lutter contre cette force qui tente de la déposséder, de l'aliéner, de la condamner au néant. Parce que sans mémoire, il n'y pas de passé, pas d'histoire.

Les récentes recherches – et particulièrement au sein des neurosciences – ont donné un nouvel éclairage à l'oubli considéré trop souvent, à tort, comme un adversaire de la mémoire – étant pourtant son corollaire – comme le souligne Éric Méchoulan : « L'oubli n'est pas l'envers de la mémoire, il en est, en quelque sorte, la doublure interne : c'est la mémoire qui, à son tour, bifurque, tantôt gorgée de temps dans le souvenir, tantôt vidée de temps dans l'oubli<sup>1</sup>. »

Force est de constater que cette incursion à travers la mémoire révèle son insécabilité d'avec l'oubli, nous obligeant à le repenser, à le redéfinir, à le voir autrement. Marc Auger, dans *Les formes de l'oubli*, l'explique avec justesse :

La définition de la mort comme horizon de toute vie individuelle, évidente, prend toutefois un autre sens, un sens plus subtil et plus quotidien, dès qu'on la perçoit comme une définition de la vie elle-même – de la vie entre deux morts. Ainsi en va-t-il de la mort et de l'oubli. La définition de l'oubli comme perte du souvenir prend un autre sens dès qu'on le perçoit comme une composante de la mémoire elle-même<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Éric Méchoulan, *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé?*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, p. 75-76.

<sup>2</sup> Marc Auger, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot, 2019, p. 22.

L'oubli s'avère non seulement indissociable de la mémoire, mais nécessaire et bénéfique. Valérie Camos, spécialiste de la mémoire, insiste sur l'aspect délétère qu'on attribue trop souvent à l'oubli : « Dans nos sociétés occidentales, on se plaint constamment d'oublier des choses. Or, l'oubli n'est pas négatif en soi, car il permet d'alléger le système, de laisser de la place à d'autres informations et de retrouver ces dernières plus rapidement<sup>3</sup>. »

Dans cette recherche, nous nous intéresserons à la mémoire autobiographique, à savoir les souvenirs, et plus particulièrement à son arborescence relevant, pour certains, d'une intrication avec l'esprit, comme c'est le cas pour Henri Bergson. Il conçoit que toute conscience est avant tout mémoire. Selon Bergson, la matière et l'esprit sont imbriqués l'un dans l'autre : « Qu'il y ait solidarité entre l'état de conscience et le cerveau, c'est incontestable. Mais il y a une solidarité aussi entre le vêtement et le clou auquel il est accroché, car si on arrache le clou, le vêtement tombe<sup>4</sup>. »

## La genèse

Que ce soit par la remémoration de l'enfance, les souvenirs, les réminiscences, l'amnésie, les affections neurologiques, la mise en scène du cerveau lui-même, l'oubli, la perte et les trous de mémoire, la dramaturgie et la filmographie de Robert Lepage témoignent d'une fascination patente pour les rouages cérébraux et les manifestations mnésiques.

Son plus récent solo, *887*<sup>5</sup> est un monologue poignant construit sur les représentations du passé ; une mémoire qui crée des ponts entre l'intime et le collectif, enracinée dans l'histoire du Québec des années 1960 et 1970. Le titre fait référence à

---

<sup>3</sup> Valérie Camos, citée par, Patricia Michaud in « L'oubli, un mal nécessaire? », *Universitas, Le magazine scientifique de l'Université de Fribourg*, le 17 janvier 2016.

<sup>4</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1965, p. 7.

<sup>5</sup> Ce spectacle solo, d'une durée de 120 minutes, a été créé, à Québec, en 2015, au Théâtre du Trident, par Robert Lepage et Ex Machina. La pièce rend hommage au père de Lepage qui a été chauffeur de taxi et elle met en parallèle les souvenirs de l'artiste avec les bouleversements de la Révolution tranquille.

l'adresse où le dramaturge a passé son enfance : au 887 de l'avenue Murray, dans le quartier Montcalm, à Québec. À l'aide d'une maquette de l'immeuble où il habitait, Lepage entraîne le public dans ses souvenirs. L'œuvre met en lumière un aspect paradoxal de l'oubli, soit qu'on doit par les différentes modalités mémorielles – telles que se souvenir, se remémorer, commémorer – faire l'effort de ne pas oublier mais en même temps qu'on ne peut tout retenir et que tout ne mérite pas d'être retenu, comme Auger l'exemplifie :

Certes on n'oublie pas tout. Mais on ne se souvient pas de tout non plus. Se souvenir ou oublier, c'est faire un travail de jardinier, sélectionner, élaguer. Les souvenirs sont comme les plantes : il y en a qu'il faut éliminer très rapidement pour aider les autres à s'épanouir, à se transformer, à fleurir<sup>6</sup>.

Cette quête entraîne inévitablement Lepage à revivre certains moments difficiles auxquels il a été confronté dans le passé – l'absence de son père, l'Alzheimer de sa grand-mère, les inégalités sociales, l'injustice et la pauvreté. Pourtant, il ne revient jamais sur ce que sa propre maladie<sup>7</sup> a pu lui faire vivre dans sa jeunesse. Il fait le choix de ne pas en parler. Pierre Dulau relève que : « Par définition, tout acte mémoriel est un acte de sélection<sup>8</sup>. » Lepage trie, à travers ses propres souvenirs et les événements marquants de la Révolution tranquille, ceux sur lesquels il souhaite s'attarder. La pièce fait notamment référence à Octobre 1970, à la visite du général de Gaulle, au Samedi de la matraque et à la Nuit de la poésie de 1970. Or, Lepage ne tient pas compte de tous les faits historiques d'importance de l'époque. Il ne fait pas mention de la création du Parti Québécois, ni de l'arrivée de la première femme comme députée à l'Assemblée législative du Québec,

---

<sup>6</sup> Marc Auger, *op. cit.*, p. 26.

<sup>7</sup> Lepage souffre d'alopecie – maladie qui entraîne la chute totale ou partielle des cheveux et des poils. Ici, il explique pourquoi il préfère ne pas revenir sur ce pan de sa vie : « Moi, on me battait après l'école, on m'attendait, on se moquait de moi, on me criait des noms. Cela dit, j'aime pas retourner là, mais pas parce que ça me fait mal. J'aime pas retourner là parce que j'ai pas envie de dire : "Ah, regarde, j'ai eu une enfance malheureuse!" » Stéphan Bureau, in *Stéphan Bureau rencontre Robert Lepage*, Québec, Amérik média, coll. « Contact », 2008, p. 62-63.

<sup>8</sup> Pierre Dulau, « L'oubli, le meilleur ennemi de la mémoire », *iPhilo*, le 31 octobre 2019.

Marie-Claire Kirkland-Casgrain, ni de la Commission royale d'enquête sur l'enseignement (communément appelée la Commission Parent), pour ne nommer que ceux-là. Se souvenir, c'est en quelque sorte faire des choix. Selon Bergson, c'est la manière dont on va restituer le passé qui prime. Il affirme que la seule évocation de vouloir y replonger, c'est en un sens « espérer trouver<sup>9</sup> ». Et Lepage, dans *887*, en se remémorant son enfance, espère de toute évidence trouver.

## **L'hypothèse**

Nous avançons que le processus mnésique chez Lepage repose sur une construction du récit qui, malgré sa lutte contre l'amnésie, montre l'indéniable nécessité d'oublier. Les trous, les manques, les absences sont là afin de redonner à la mémoire sa véritable fonction qui, paradoxalement, exige qu'on oublie. *887* est une œuvre de résistance contre l'amnésie, contre l'oubli inexorable qui parvient à se réguler en se souvenant autant qu'elle oublie.

### **Oublier ou ne pas oublier?**

Deux grandes tendances se dessinent autour de l'oubli. D'un côté, il y a les tenants de l'oubli. Selon eux, il faut oublier l'inutile pour faire de la place à l'essentiel, oublier pour mieux retenir, oublier afin de ressentir pleinement le présent. Éric Delassus souligne les bienfaits de l'oubli :

Oublier n'est pas nécessairement détruire mais mettre en réserve nos souvenirs. Aussi, si nous archivons, si nous conservons, si nous emmagasinons tous les vestiges du passé qui constituent notre histoire, ce n'est peut-être pas tant pour entretenir la mémoire que pour mieux gérer l'oubli<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Henri Bergson, cité par, Paul Ricœur in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 578.

<sup>10</sup> Eric Delassus, *Les vertus de l'oubli*, dans le cadre du colloque *L'élimination d'archives : une affaire économique, culturelle et psychologique*, Roubaix, le 25 octobre 2013, p. 4.

De l'autre côté, se tiennent les fervents de la résistance qui prétendent qu'il vaut mieux regarder en arrière, scruter le passé afin de le ramener dans le présent, faire devoir de mémoire, « devoir à ne pas oublier<sup>11</sup> », tel que le défend Paul Ricœur :

La recherche du souvenir témoigne en effet d'une des finalités majeures de l'acte de mémoire, à savoir de lutter contre l'oubli [...]. Ce n'est pas seulement la pénibilité de l'effort de mémoire qui donne au rapport sa coloration inquiète, mais la crainte d'avoir oublié, d'oublier encore, d'oublier demain de remplir telle ou telle tâche ; car demain il ne faudra pas oublier ... de se souvenir<sup>12</sup>.

Lepage est du premier camp. Malgré toute l'entreprise mémorielle mise en place, dans 887, afin de restituer le passé, le récit s'érige sur la dualité de l'oubli : qu'il faut se souvenir pour ne pas oublier mais en même temps qu'on doit oublier pour se souvenir.

## **Il faut oublier**

« Il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir<sup>13</sup> », rappelle Auger. Pour certains, on ne peut se laisser engoutir par le poids du passé, il faut s'en libérer. Friedrich Nietzsche – faisant volte-face avec la hiérarchie traditionnelle entre mémoire et oubli – défend que l'oubli est une condition essentielle de l'action et de la vie. À ses yeux, l'excès de mémoire – pour l'individu comme pour la société – constitue une menace. Les réflexions de Nietzsche, principalement dans la *Seconde considération inactuelle*, sur l'oubli nous serviront à jeter les bases de notre recherche. En outre, il relève les effets pernicieux et dévastateurs que provoque l'abus d'histoire sur les individus et les civilisations.

---

<sup>11</sup> Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001, p. 37.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 36-37.

<sup>13</sup> Marc Auger, *op. cit.*, p. 137.

Selon Nietzsche, la mémoire est histoire, c'est-à-dire la conscience qui permet à l'individu de connaître le passé et d'anticiper l'avenir. Mais il la conçoit surtout comme le critère qui conduit l'individu à son épanouissement. Collectivement, c'est par l'historicisme – que le philosophe associe à « l'hypertrophie historique » – que les sociétés peuvent sombrer dans l'amnésie. Il différencie l'homme de l'animal par sa faculté à retenir le passé. Anhistorique, l'animal est donc en mesure de vivre dans l'instant présent. Nietzsche se sert de cette comparaison, avec la vie animale, pour défendre sa thèse selon laquelle toute civilisation où règne l'oubli – l'opposant à celle où il y a surabondance d'histoire – est propice au bonheur. L'homme qui vivrait uniquement de manière « historique » finirait par mourir :

Toute action exige l'oubli, comme la vie des êtres organiques exige non seulement la lumière mais aussi l'obscurité. Un homme qui ne voudrait sentir les choses qu'historiquement serait pareil à celui qu'on forcerait à s'abstenir de sommeil ou à l'animal qui ne devrait vivre que de ruminer et de ruminer sans fin. Donc, il est possible de vivre presque sans souvenir et de vivre heureux, comme le démontre l'animal, mais il est encore impossible de vivre sans oublier<sup>14</sup>.

Nietzsche affirme qu'il faut, pour épouser le présent, se défaire du fardeau du passé. D'ailleurs de récentes études, tirées des neurosciences, sur l'hypermnésie – syndrome qui se caractérise par une mémoire exceptionnelle – soulignent l'oppressant sentiment ressenti par les personnes souffrant de cette incapacité à oublier. Jusqu'à présent, les neuroscientifiques ont identifié et étudié de très rares cas de « mémoire absolue », comme cette jeune patiente – appelée A. J. dans une étude américaine réalisée en 2006 – expliquant que « son hypermnésie, que beaucoup voyaient comme un don, représentait pour elle un “ fardeau ”, son étonnante capacité l'empêchant d'oublier les événements désagréables et les émotions qui y étaient associées<sup>15</sup>. »

---

<sup>14</sup> Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Gallimard, 1990, p. 97.

<sup>15</sup> Elizabeth S. Parker, Larry Cahill et James L. McGaugh, « A Case of Unusual Autobiographical Remembering », *Neurocase*, publié le 23 avril 2012, cité par, Justine Canonne in « Le jeune homme qui n'oubliait rien », *Le cercle de psy*, le 7 avril 2016.

## Il ne faut pas oublier

Pour ceux du camp adverse, tels que Bergson et Ricœur, oublier c'est mourir. Bergson conçoit qu'« [u]ne conscience qui ne conserverait rien de son passé, qui s'oublierait sans cesse elle-même, périrait et renaîtrait à chaque instant<sup>16</sup>. » Le temps n'existerait qu'en tant que distension de l'esprit, selon Saint-Augustin, et la conscience du présent que par la remémoration et l'anticipation, selon Bergson. Ce dernier prétend qu'on ne peut vivre dans l'instant présent puisque « cet instant n'est que la limite, purement théorique, qui sépare le passé de l'avenir ; il peut à la rigueur être conçu, il n'est jamais perçu ; quand nous croyons le surprendre, il est déjà loin de nous<sup>17</sup>. » L'oubli est à déplorer « au même titre que le vieillissement ou la mort : c'est une des figures de l'inéluctable, de l'irréremédiable<sup>18</sup> » car il est l'anéantissement de toute vie, affirme Ricœur.

Sigmund Freud va dans le même sens en parlant d'inoubliable ou « d'inoubli ». Ricœur rappelle d'ailleurs, dans *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, qu'« une des convictions les plus robustes de Freud [est] que le passé éprouvé est indestructible<sup>19</sup>. » Pour la psychanalyse, oublier ne signifie pas effacer les souvenirs, mais les mettre en réserve, les déposer dans l'inconscient. Et les traces mnésiques peuvent toujours remonter à la surface, se manifester de manière inopportune, être rappelées. « Celui qui se targue d'avoir une mémoire intacte, dit Freud, comment peut-il avoir la certitude que ces images du passé ne sont pas de fausses réminiscences? Se rappeler c'est parfois une manière détournée d'oublier<sup>20</sup>. » Si, pour Bergson et Ricœur, « la mémoire *est* du passé<sup>21</sup> » – pour

---

<sup>16</sup> Henri Bergson, *L'énergie spirituelle*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967, p. 9.

<sup>17</sup> Henri Bergson, cité par, Éric Delassus in *op. cit.*, p. 2.

<sup>18</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 553.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 576.

<sup>20</sup> Le Rider Jacques, « Oubli, mémoire, histoire dans la "Deuxième considération inactuelle" », *Revue germanique internationale*, n° 11, 1999, p. 207-225.

<sup>21</sup> Aristote, cité par, Paul Ricœur in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 18.

reprendre les mots d'Aristote – pour la psychanalyse, « le souvenir n'est pas la mémoire<sup>22</sup>. » Roland Gori l'explique ainsi : « Le sujet s'en [sic] rappelle mais sans s'en souvenir, il s'en [sic] rappelle dans ses rêves, ses transferts et ses symptômes, ils commémorent à son insu les chapitres oubliés de son histoire<sup>23</sup>. »

Nous développerons notre hypothèse en nous appuyant sur les effets des phénomènes actuels d'hypermnésie amnésiante. Les archives sont un cas de figure intéressant pour observer la menace liée à l'excès d'informations auquel nos sociétés contemporaines et les individus qui les composent sont exposés par l'arrivée des nouvelles technologies – particulièrement celles liées au numérique et à leur archivage – qui les mène vers l'amnésie. Selon Jean-Marc Larrue, l'archive montre bien « cette logique de surconsommation à la fois au plan matériel et au plan immatériel<sup>24</sup> » qui s'applique aussi aux humains :

D'un côté, la production d'archives nouvelles entraîne l'ajout ininterrompu de supports matériels à la masse énorme des supports existants ; d'un autre, les progrès (!) technologiques – qui imposent la migration des contenus archivés d'un support vers un autre prétendument plus performant – multiplie ce que Charles Acland appelle les « médias résiduels » aussi bien que les résidus de ceux-ci<sup>25</sup>.

L'abus matériel découle, selon Larrue, de la production incessante de nouveaux supports ainsi que de l'accumulation de leur rejet, inévitable lors de la migration archivistique d'un support vers un autre provenant d'une technologie plus récente. L'enchaînement des supports, qui deviennent avec célérité obsolètes les uns à la suite des

---

<sup>22</sup> Roland Gori, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », in *Cliniques méditerranéennes : la mémoire entre psychanalyse et neurosciences*, Eres, 2003/ 1, n° 67, p.101.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Jean-Marc Larrue, *Archive, numérisation et technologie, Le paradoxe de l'hypermnésie contemporaine*, [article à paraître].

<sup>25</sup> *Ibid.*

autres, transforme cette masse en déchets, « en résidus archivistiques<sup>26</sup>. » De l'autre – du point de vue immatériel – tout ce qu'on archive accentue de façon remarquable le poids du passé dans le présent, et ce qui en résulte est la banalisation du passé. Or, « il existe un système de régulation qui permettrait d'échapper à l'engloutissement annoncé. Un phénomène d'équilibre s'établirait qui ferait qu'on oublie d'autant plus qu'on retient davantage<sup>27</sup> », relève Larrue. Il affirme : « Si cette hypothèse se confirmait, elle accrédirait l'idée de Luhmann sur la nécessité "vitale" de l'oubli et elle expliquerait pourquoi l'hypermnésie elle-même est amnésique<sup>28</sup>. » Nous reviendrons sur les phénomènes d'hypermnésie amnésiante, à la fin du premier chapitre, afin d'expliquer comment la surabondance d'informations et l'abus de commémorations, en viennent à mettre tout sur le même plan, et conduisent inévitablement les civilisations vers l'oubli de leur historicité.

## Les objectifs

Notre recherche porte, comme nous l'avons indiqué précédemment, sur un aspect paradoxal de l'oubli : soit qu'il faut se souvenir pour ne pas oublier et, en même temps, qu'on doit oublier pour se souvenir. Et cette logique se trouve exacerbée dans nos sociétés actuelles marquées par l'excès généralisé qui caractérise le capitalisme tardif. Dans 887, nous serons à même d'observer que la surabondance des souvenirs oblige Lepage à faire le tri à travers le surgissement des traces du passé.

Nous voulons montrer que l'entreprise mémorielle de l'artiste exige à la fois, de se remémorer et d'oublier certains événements de son enfance. Nous allons circonscrire les manières qui rendent possible à ces forces opposées, dans 887, de coexister tout en se régulant car c'est ce qui caractérise les solos de Lepage. Notre étude pose un regard

---

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

pluridisciplinaire éclairé à la fois par la philosophie et les neurosciences ainsi que par les concepts de l'intermédialité et les théories du théâtre.

Nous interrogerons les fondements de l'autobiographie lepagienne dont l'authenticité du discours mémoriel s'appuie sur l'adhésion du public et sur sa coprésence. Nous verrons que l'architecture scénique, dans *887*, s'érige sur les vestiges du passé qui inlassablement refont surface. Les traces mnésiques fusent de toutes parts par les images, les écrans – des surfaces d'inscription s'il en est – les lieux, les espaces et les personnages. Qu'ils soient réels, créés par l'appareillage technique et les effets technologiques, qu'il s'agisse d'objets, les personnages sont façonnés par l'artiste tels des monuments, des lieux de mémoire. À partir d'un point de vue intermédial, nous examinerons comment les interactions qui s'opèrent entre les différentes composantes du plateau scénique – incluant l'acteur – relèvent de médiations du passé. Le théâtre de Lepage est issu d'un processus mnésique qui ramène le passé, qui tente de s'échapper, dans le présent. Il semble bien qu'il y parvienne en se remémorant autant qu'il oublie.

## **Les précisions terminologiques**

Il nous apparaît nécessaire de définir quatre concepts sur lesquels notre recherche s'appuie et que nous venons d'introduire dans ce mémoire, soit : l'oubli, la mémoire, les souvenirs et le passé, afin d'indiquer de quelle manière nous les entendons.

Qu'est-ce que l'oubli? Dès qu'on s'y attarde, on voit poindre les saillies de l'équivoque et de la divergence. Le terme provient du verbe oublier ; du latin populaire *oblitare* qui signifie « cesser de penser à » et du latin classique *oblitus* qui veut dire « oublié ». La signification latine (populaire) laisse penser qu'oublier résulterait d'une action volontaire et qu'on jouirait de la possibilité de faire fi de certaines pensées. Or, on sait, grâce aux neurosciences, que la faculté d'oublier – opération protéiforme qui exécute avec parcimonie la rétention et l'élagage des souvenirs – agirait, le plus souvent, à notre insu. Les significations latines tendent vers l'idée de chasser les « mauvaises » pensées. Si les racines étymologiques de l'oubli sont paradoxales à son usage courant et explicitent peu la complexité de l'oubli, les définitions contemporaines n'y arrivent guère davantage.

Le dictionnaire français *Larousse* définit l'oubli comme une : « Défaillance dans l'aptitude à se souvenir de quelque chose de précis<sup>29</sup>. » Cette définition demeure toutefois limitée. On le réduit à un dysfonctionnement, à une faiblesse, à un trouble de la mémoire. La seconde définition du *Larousse* rejoint son origine latine : « Effacement, disparition des souvenirs et, en particulier, éloignement de certaines idées préoccupantes<sup>30</sup>. » Ici, l'oubli revêt l'apparence d'une délivrance.

Exemples manifestes de l'approximation avec laquelle la langue définit l'oubli, nous devons de souligner qu'on ne parle que très peu, ailleurs qu'au sein des neurosciences, de son intrication avec la mémoire. Or, l'oubli demeure un grand oublié même dans les études neuroscientifiques, ainsi que le rappelle Simon-Daniel Kipman :

Il est au moins aussi important de comprendre pourquoi et comment l'on oublie certaines informations que de comprendre comment on arrive à les garder en mémoire. Cependant, une multitude de recherches ont été menées sur les mécanismes qui permettent de retenir une information, alors que très peu de recherches se sont intéressées au phénomène de l'oubli<sup>31</sup>.

La mémoire, *memoria* en latin classique, signifie « mémoire ». Le *Larousse* propose comme définition : « Activité biologique et psychique qui permet d'emmagasiner, de conserver et de restituer des informations<sup>32</sup>. » Or, en concevant la mémoire comme une faculté qui emmagasine, on la réduit au processus de stockage et de récupération de l'information. Et l'oubli apparaît alors comme « un échec lamentable<sup>33</sup> », rappelant notre incapacité à le concevoir autrement qu'en adversaire de la mémoire. Paradoxalement, à ce jour, on ne dispose d'aucune preuve scientifique démontrant que la

---

<sup>29</sup> *Larousse : dictionnaire de français en ligne*, [www.larousse.fr].

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Simon-Daniel Kipman, cité par, Delphine Preissmann in « La mémoire, entre conservation et élimination. Mémoire et oubli : un éclairage de la psychologie et des neurosciences », *Arbido*, n° 3, 2016, p. 7.

<sup>32</sup> *Larousse : dictionnaire de français en ligne*, [www.larousse.fr].

<sup>33</sup> Roland Gori, *art. cit.*, p. 101.

mémoire (humaine) ait des capacités d'emménagement limitées. Une étude menée, en Californie, en 2016, par une équipe du *Salk Institute for Biological Studies*, atteste plutôt qu'on a sous-estimé son potentiel et qu'il serait dix fois supérieur à ce que la science avait supposé :

À la lumière de ces nouvelles observations, l'équipe a tenté d'estimer quantitativement les capacités de stockage du cerveau. Ses résultats, publiés dans la revue *eLife*, indiquent une disponibilité d'environ un pétaoctet de données, soit un million de milliards d'octets. [...] À titre de comparaison, cette quantité s'apparente à celles de toutes les informations contenues dans 4,7 milliards de livres ou encore 670 millions de pages Web<sup>34</sup>.

Il serait donc légitime de penser que la mémoire « pourrait » ne rien oublier, qu'elle serait en mesure de tout conserver dans ses moindres détails faisant écho aux considérations de Bergson qui défend la persistance des traces du passé : « Derrière les souvenirs qui viennent se poser ainsi sur notre occupation présente et se révéler au moyen d'elle, il y en a d'autres, des milliers et des milliers d'autres, en bas, au-dessous de la scène illuminée par la conscience<sup>35</sup>. »

D'ailleurs, qu'est-ce que les souvenirs? Les neurosciences affirment que « nos souvenirs ne sont pas stockés comme des livres dans une bibliothèque ou des archives fidèles de ce qui s'est passé. Au contraire, la mémoire est une perpétuelle construction et reconstruction<sup>36</sup>. » C'est en effet en ce sens que nous entendons les souvenirs comme des fabrications, des constructions mentales mouvantes. Il serait même plus juste de dire « le souvenir d'un souvenir » puisque par définition, il est une impression, une sensation d'un événement passé qui ne peut que fluctuer au gré des moments où on y revient. De plus, les souvenirs étant des fragments, des bribes d'histoire, ils demeurent inévitablement

---

<sup>34</sup> Emmanuel Perrin, « Le cerveau humain aurait une capacité de stockage encore plus importante qu'estimée », *Magazine Gentside/ Savoir*, le 28 décembre 2018.

<sup>35</sup> Henri Bergson, *L'énergie spirituelle, op. cit.*, p. 54.

<sup>36</sup> Delphine Preissmann, *art. cit.*, p. 6.

incomplets à quiconque tente de les actualiser. Auger, prenant appui sur les considérations du psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis, parle des souvenirs comme des « écrans » « non pas au sens où ils dissimuleraient des souvenirs plus anciens, mais au sens où ils “servent d’écran” à des traces qu’ils dissimulent et contiennent à la fois, [...]»<sup>37</sup>. » Les souvenirs sont ce qui reste de quelque chose qui a été et qui maintenant nous échappe plus que ce que nous sommes capables de nous remémorer.

La conception bergsonienne du passé est au centre de cette recherche. Ce qui se joue, c’est la coexistence du passé dans le présent :

Rien n’est moins que le moment présent, si vous entendez par là cette limite indivisible qui sépare le passé de l’avenir. Lorsque nous pensons ce présent comme devant être, il n’est pas encore ; et quand nous le pensons comme existant, il est déjà passé. Que si, au contraire, vous considérez le présent concret et réellement vécu par la conscience, on peut dire que ce présent consiste en grande partie dans le passé immédiat. [...] Votre perception, si instantanée soit-elle, consiste donc en une incalculable multitude d’éléments remémorés, et, à vrai dire, toute perception est déjà mémoire. Nous ne percevons, pratiquement, que le passé, le présent pur étant l’insaisissable progrès du passé rongé par l’avenir<sup>38</sup>.

Selon Bergson, passé et présent font corps tous les deux, ils sont concomitants. Sans cette survivance du passé à travers le présent, il n’y aurait pas de durée, que l’instantanéité. Ce que Ricœur soutient, dans ses travaux, en reprenant les réflexions de Gilles Deleuze : « Jamais le passé ne se constituerait, s’il ne coexistait avec le présent dont il est le passé [...]. Non seulement le passé coexiste avec le présent qu’il a été mais [...] c’est le passé tout entier, intégral, *tout* notre passé qui coexiste avec chaque présent<sup>39</sup>. » L’instant présent est donc un temps binaire, simultanément passé et présent. Et en ce sens, comme l’affirme Méchoulan : « Le présent n’est en fait que le point le plus

---

<sup>37</sup> Marc Auger, *op. cit.*, p. 35-36.

<sup>38</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>39</sup> Gilles Deleuze, cité par, Paul Ricœur in *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, *op. cit.*, p. 580.

contracté du passé, et la mémoire, l'intersection entre durée et matière, le point où s'échangent corps et esprit, action et pensée<sup>40</sup>. »

## **L'organisation**

Dans le premier chapitre, nous expliciterons les origines de la méthode lepagienne qui s'inspire en grande partie de l'improvisation et de l'architecture écologiste des années 1960, de la côte ouest américaine, par l'utilisation d'une ressource, le plus souvent un objet lié à un souvenir, qui repose sur un processus créatif malléable jusqu'à la fin. Nous observerons les parentés entre le solo lepagien et le stand up<sup>41</sup> comique ; semblables par l'intimité qui s'établit entre l'acteur et le spectateur et par l'intégration, au sein du processus de création, de représentations publiques (rappelant le « rodage » en humour). Nous verrons que certains éléments relevant de l'autobiographie mettent en place un dispositif qui instaure un régime d'authenticité assurant la crédibilité du discours mémoriel et l'adhésion du public.

Au second chapitre, nous nous pencherons sur l'agentivité des identités, chez Lepage, qui, par différents processus endogènes, complexifie les niveaux de lecture du public. Nous examinerons de plus près la parole lepagienne qui est performative et la narration qui rappelle le montage cinématographique et, du même coup, la fragmentation de la mémoire. Elles relèvent d'une dramaturgie des actes de parole. Nous serons à même de constater que les personnages, présents dans les solos lepagiens, se déploient comme des lieux de mémoire.

Au dernier chapitre, nous examinerons, selon une perspective intermédiaire, ce théâtre dit « de l'image » sous l'angle de sa médialité ou, pour le dire autrement, de ses modalités de médiation, en examinant plus à fond les relations entre les composantes de la scène, humaines et autres qu'humaines : plus précisément, à travers l'acteur (son corps

---

<sup>40</sup> Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 75.

<sup>41</sup> Dans ce terme, nous englobons ce qui, au Québec, correspond à la pratique des « humoristes » contemporains. Nous utiliserons dans la suite du mémoire le terme « stand up » pour la désigner.

et son jeu), les personnages, les écrans et les objets qui opèrent des médiations du passé. Nous verrons comment les modalités de la transfiguration, chez Lepage, créent ce que nous appellerons « l'agentivité fluctuante » soit la transformation immédiate de la valeur d'un objet – déjà métamorphosé. Nous interrogerons l'architecture lepagienne, qui, par les lieux et les espaces, dévoile les traces d'un passé qui cherche incessamment à surgir des méandres de l'oubli. Enfin, nous serons à même de constater que le théâtre de Lepage est un manifeste de la résistance contre l'oubli.

Le monologue *887* (2015), autobiographie qui porte la mémoire au cœur de son récit, constitue notre corpus primaire. En guise de corpus secondaire, le spectacle solo *La face cachée de la lune* (2000) nous permettra d'appuyer la récurrence de certains éléments relevés dans notre recherche et d'en valoriser la pertinence en lien avec l'entreprise mémorielle mise en place dans les deux solos. Notre corpus d'étude fera mention de la création collective *La trilogie des dragons* (1985) essentiellement dans une perspective analytique des origines, des lieux et du rituel du théâtre, ainsi que de l'agentivité des objets dont elle est l'œuvre de référence. Enfin, le film *Le confessionnal* (1995) nous servira à montrer la présence des traces du passé, dans la configuration des lieux et des espaces, qui cherchent inlassablement à refaire surface.

# 1 CHAPITRE I : LE THÉÂTRE LEPAGIEN

Nous examinerons ce qui a construit Lepage ; ses années passées au conservatoire d'art dramatique, celles au sein de la compagnie de Théâtre Repère et à la LNI ont été particulièrement marquantes. Nous nous attarderons ensuite sur la ressource, le plus souvent un objet lié à une expérience du passé, comme germe de départ de la création. D'ailleurs, nous nous intéresserons aux parentés entre l'écriture de stand up et la méthode lepagienne quant à la relation privilégiée qui s'installe entre la salle et la scène ainsi qu'à l'intégration de représentations publiques au sein du processus créatif. Nous observerons que l'autobiographie, chez Lepage, repose sur une forme d'authenticité du discours mémoriel qui exige l'adhésion du public – envers ce qui lui est présenté sur scène comme issu du réel – et convoque sa participation afin de reconstruire les souvenirs. Enfin, nous verrons comment cela s'inscrit dans le contexte actuel d'hypermnésie. Hantées par une angoisse de la perte, les sociétés s'obstinent à vouloir tout conserver, mais cette manie les conduit paradoxalement vers l'oubli de leur historicité.

## **1.1 Parcours et réalisations**

### **1.1.1 Le jeu et l'improvisation**

Lepage n'a que dix-sept ans lorsqu'il est admis au Conservatoire d'art dramatique de Québec, en 1975. Il a triché sur son âge pour passer le concours d'entrée – puisqu'il n'a pas encore dix-huit au moment des auditions. Ces années passées au Conservatoire jouent un rôle déterminant sa manière d'aborder le théâtre. Il reconnaît l'importance de Marc Doré dont l'enseignement repose sur l'improvisation et sur ce qu'il a appris, à Paris, chez Lecoq ; un jeu physique, visuel où le corps a préséance sur la parole. Lepage tombe sous le charme de la pratique de Doré qui lui apprend notamment le mime, la pantomime et les techniques de jeu de la commedia dell'arte. Lepage passe beaucoup de temps avec les finissants. Avec eux, il va voir des pièces et collabore aux éclairages, au son et à la construction des décors de leurs propres spectacles :

J'étais intéressé par le théâtre, par l'idée que le théâtre, c'était « the Great Mother art », comme diraient les Américains, une forme d'art qui invite les autres disciplines. Le théâtre n'existe pas s'il n'y a pas l'architecture, la musique, la littérature, l'interprétation, la sculpture, et peut-être encore d'autres disciplines aujourd'hui. La scène me paraissait comme un lieu généreux, accueillant, qui ne semblait pas avoir de préjugés et où il y avait de la place pour tout le monde<sup>42</sup>.

Après ses études, au Conservatoire, en 1978, Lepage se rend, à Paris, où il participe à un stage de jeu chez Alain Knapp. L'idée véhiculée par Doré sur l'importance de l'improvisation se transforme, avec Knapp, « vers une sorte de raffinement, de sophistication autour de l'idée d'improvisation comme forme d'écriture<sup>43</sup>. » Ces trois semaines d'ateliers lui donnent de l'assurance et l'envie de fonder sa propre troupe pour explorer cette façon de faire : un théâtre qui ne prendrait pas ancrage dans un texte mais dans des idées. Pendant ce séjour, il en profite pour aller à la Cartoucherie, alors qu'Ariane Mnouchkine travaille sur son cycle shakespearien et présente *Richard II*. C'est une révélation pour Lepage : « Je retrouve alors des codes : elle réinvente sa propre forme de Kabuki! C'est un nouveau grand choc<sup>44</sup>. »

### 1.1.2 La LNI : penser hors du cadre

Dans les années 1980, il se joint à la Ligue nationale d'improvisation, la LNI, dont il sera le joueur étoile en 1984 et en 1986 – année où il reçoit le prix du public :

J'ai toujours été animé par l'idée de penser hors du cadre. [...] Quand on crée un spectacle, on invente des règles, des limites, pour que le public comprenne ce qu'on fait, mais il ne faut pas qu'elles nous emprisonnent. Il faut les établir mais dire aussi qu'on a le droit d'en sortir. [...] La Ligue nationale d'improvisation a eu une grande influence sur moi. J'ai beaucoup joué à la

---

<sup>42</sup> Robert Lepage, cité par, Ludovic Fouquet in *Robert Lepage*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2018, p. 28.

<sup>43</sup>Ludovic Fouquet, *op. cit.*, p. 32.

<sup>44</sup> Robert Lepage, cité par, Ludovic Fouquet in *op. cit.*, p. 33.

LNI. On donnait un cadre et tout était fondé sur la possibilité d’y contrevenir malgré les pénalités encourues<sup>45</sup>.

Ses années comme improvisateur lui donnent l’occasion de parcourir les limites du cadre et l’engage dans une recherche sur l’écriture scénique – à même la scène, une écriture de plateau en somme – qui lui permet d’explorer cette nouvelle forme. C’est à la LNI que le solo s’impose à lui. Il deviendra sa signature. Certaines de ses improvisations sont des pièces d’anthologie! Une de ses plus mémorables (un solo de neuf minutes) intitulée *New York : réalité ou illusion*<sup>46</sup>, est un véritable tour de force dans lequel Lepage ne se contente pas de *raconter*, il *joue* – son jeu physique est d’ailleurs d’une grande précision. Voici le début de cette improvisation :

#### 1- ILLUSTRATION DE LA STATUE DE LA LIBERTÉ

Dès le coup de sifflet, Robert Lepage va se placer sur les cubes à sa disposition et prend la pose de la Statue de la Liberté. (Rires) Après un bref moment, il regarde par terre à sa droite et, d’un geste vif, écrase des gens avec son pied.

(Rires et applaudissements)

Par la suite, quittant sa position de statue, il illustre, en faisant marcher ses doigts, des touristes dans l’escalier grim pant au sommet de la statue. Il utilise un jargon en accéléré pour représenter les conversations.

Reprenant vivement sa position de statue, il les brûle avec sa torche.

(Rires et applaudissements)

Quittant à nouveau sa position, il incarne un vendeur de drogue en train de pactiser avec un acheteur : « Hey, man ... you want some new stock? ... Here ... for you. » Retournant aussitôt sur son socle, il les assomme à deux mains avec la déclaration d’indépendance et reprend la pose.

(Rires)

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>46</sup> Cette improvisation est accessible sur le site de Télé-Québec. URL : <https://www.lafabriqueculturelle.tv/capsules/10209/sorti-des-voutes-les-quarante-ans-de-la-lni-new-york-realite-et-illusion>

(Accent anglais) Mesdames et messieurs. Je voudrais vous emmener avec moi faire un petit tour dans les rues de cette magnifique cité, cette métropolis des temps modernes : New York, New York.  
(Rires)<sup>47</sup>

Lepage, en quelques secondes, construit ce personnage « mythique » que le public reconnaît immédiatement grâce à la maîtrise exceptionnelle de son jeu physique. Robert Gravel et Jean-Marc Lavergne expliquent l'éloquence avec laquelle Lepage parvient à créer cette image : « La précision dans le geste et l'attitude fait qu'en seulement deux mouvements – en repliant son bras gauche pour y installer la déclaration d'indépendance et en portant bien haut le bras droit tenant le flambeau – le sujet est aussitôt identifié<sup>48</sup>. » Avec quelques mots clefs perceptibles à travers les marmonnements, Lepage suscite davantage l'intérêt du public par le visuel et par les moments d'action qui, se succédant comme de courtes scènes, ponctuent l'improvisation, comme en témoignent Gravel et Lavergne :

Même s'il est seul, il évite le simple monologue. Un long exposé de neuf minutes sur New York aurait sans doute pu intéresser l'auditoire, mais jamais le captiver autant que les insertions mimées ou jouées. Le public réagit d'ailleurs moins au texte qu'il n'applaudit une action élaborée, une image présentée ou une illustration schématisée<sup>49</sup>.

### 1.1.3 Les Cycles Repère

Le Théâtre Repère est créé sous l'égide de Jacques Lessard. C'est au sein de cette troupe, dont il va être membre pendant une décennie (1982-1992), que Lepage crée, notamment, les spectacles *La trilogie des dragons* (1985) et *Vinci* (1986). Lessard amorce le travail exploratoire de ses spectacles par l'improvisation. Le processus créatif se déploie sous forme de cycles – contrairement à une structure en phases successives.

---

<sup>47</sup> Robert Gravel et Jean-Marc Lavergne, *Impro : Réflexions et analyses*, Ottawa, Leméac, 1987, p. 75-77.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 92.

Cette méthode lui fut inspirée par Lawrence Halprin, architecte paysagiste écologiste influent de la « nouvelle architecture » de la côte ouest américaine pour qui l'art architectural doit être une alliance entre la nature et les êtres. Sa démarche « remet en cause le statut de l'artiste et la nature de l'art en accordant une place considérable, sinon primordiale, au processus même de création (plutôt qu'à son résultat, l'œuvre)<sup>50</sup>. »

C'est en 1978, au cours d'un stage, au *San Francisco Dancer's Workshop*, en danse-théâtre, donné par Anna Halprin, l'épouse de Lawrence, que Lessard, directeur et fondateur de Repère, fait leur connaissance. La pratique et la pensée d'Anna Halprin vont transformer la manière de faire de la performance – en danse, en arts visuels et en musique. Elle prône entre autres le décloisonnement de l'art intégrant le public au sein du processus créatif.

Dans les années 1970, la création collective prédomine dans les arts de la scène. Halprin développe une façon de faire qui favorise l'harmonie des membres. En premier lieu, « le groupe doit d'abord se révéler à lui-même<sup>51</sup>. » Halprin préconise la libre expression de chacun et met de l'avant la sensibilité et l'unicité des participants. Sa méthode ne cherche pas, a priori, de but à atteindre et ce n'est qu'au terme de plusieurs échanges qu'un objectif commun prend forme vers la création. La démarche de Halprin est organisée selon des phases qui s'imbriquent les unes aux autres, ce qui « permet de revenir continuellement à une phase antérieure sans remettre en cause l'ensemble du projet. Rien n'est jamais définitif ni définitivement réglé. Le concept de circularité implique également que le projet n'est jamais terminé [...]»<sup>52</sup>. »

Lessard découvre alors les possibilités qu'offre la forme des cycles et décortique la théorie élaborée par Halprin : *RSVP Cycles*. « R » pour *resources*, « S » pour *score*, « V »

---

<sup>50</sup> Jean-Marc Larrue, « De l'expérience collective à la découverte des cycles », *L'Annuaire théâtral*, n° 8, 1990, p. 17.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 20.

pour *valuation* et « P » pour *performance*. L'étape initiale – le premier des quatre cycles – est défini ainsi par Halprin : « Resources [R] wich are what you have to work with. These include human and physical resources and their motivation and aims<sup>53</sup>. » Cela correspond à la première syllabe – RE – de Repère.

Pour Lessard, la définition de la ressource va se transformer au fil du temps :

Au début, je la concevais comme étant tout ce avec quoi on crée. Plus tard je considérais que tous les matériaux de la création constituaient la ressource. Aujourd'hui, je la définis de la façon suivante : la ressource est constituée de tous les éléments qui sont à l'origine de la création. Cet élargissement de la définition s'est imposé puisqu'il permet d'inclure les personnes qui participent à la création, leurs intentions et leurs objectifs<sup>54</sup>.

Vient ensuite la partition, le « P » de Repère, le « S » pour *score*, élément central autour duquel gravite tout le reste du processus. La partition est le fil conducteur de la création, son processus exploratoire. Le troisième cycle, chez Lessard, est l'évaluation, le deuxième « E ». C'est au terme de ce cycle que le groupe pose un premier regard, que chacun des membres évalue essentiellement son apport et les ressources. C'est, ici, que les Cycles Repère se distinguent le plus des *RSVP Cycles*. Chez Halprin, il n'y a pas de dimension critique de la partition, elle doit toujours être libre, et du moment où les membres entament l'évaluation, le groupe passe au cycle suivant, le « V » pour *valuation*. Le dernier des Cycles Repère est la représentation, le dernier « RE », le « P » pour *performance*, qui n'est pas clairement défini chez l'un comme chez l'autre. La représentation peut, à son tour, devenir la ressource. Cette conception de la création théâtrale qu'a développée Lessard s'avère l'un des fondements de la méthode lepagienne : le spectacle est un matériau transformable jusqu'à la fin.

---

<sup>53</sup> Lawrence Halprin, cité par, Jean-Marc Larrue in *art. cit.*, p. 21.

<sup>54</sup> Jacques Lessard, cité par, Jean-Marc Larrue et Hélène Beauchamp in « Entrevue : Les Cycles Repère avec Jacques Lessard », *L'Annuaire théâtral*, n° 8, 1990, p. 133.

C'est donc dans cet esprit que le Théâtre Repère et Robert Lepage créent, en 1984, le spectacle *Circulations* – couronné « Meilleure production canadienne » à la Quinzaine internationale de théâtre de Québec. Hélène Beauchamp précise les ressources qui sont à l'origine du spectacle : « *Circulations* est créé à partir de ressources visuelles : des cartes routières des États-Unis, et de ressources sonores : des enregistrements de cours d'anglais. L'image constituée devient le personnage principal du spectacle et le son, l'élément central du texte dramatique<sup>55</sup>. »

La saison 1985-1986 est une année charnière pour le Théâtre Repère, plusieurs de ses membres ressentent le besoin de faire le point sur leur engagement. Certains se retirent. Lepage, lui, reconnaît toujours la pertinence de la troupe, mais il est de plus en plus attiré par l'expérience de la scène en solo et tous les éléments qui la composent ; à la recherche de son propre langage, comme en témoigne Beauchamp :

Robert Lepage, créateur de spectacles, est en train d'imposer le vocabulaire de son propre langage théâtral, qui est aussi langage dramaturgique. Il y a là certains des éléments tirés du réalisme et d'autres de l'insolite. Il y a là la présence des objets, du synthétiseur, des projections. Il y a là l'acteur en pleine possession des moyens de sa performance<sup>56</sup>.

Progressivement, deux visions s'opposent au sein du processus créateur des Cycles Repère, l'une centrée essentiellement sur la relecture des grands textes du répertoire et l'autre axée sur la création, ce que Lepage finit par privilégier. Il reste attaché à la troupe encore quelques années, mais s'y sent de plus en plus à l'étroit. Et, en 1992, il quitte définitivement le Théâtre Repère.

---

<sup>55</sup> Hélène Beauchamp, « Appartenance et territoires : repères chronologiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 8, 1990, p. 48.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 51.

#### 1.1.4 Ex Machina

Lepage attire rapidement l'attention et se fait proposer des mises en scène aux quatre coins du monde. Accompagné de quelques anciens de la troupe du Théâtre Repère, il part travailler entre autres à Londres, Stockholm et Tokyo. L'équipe se rend vite compte des nombreuses contraintes liées à la création à l'étranger et de l'adaptabilité que cela exige à chaque fois. Dès l'année suivante, en 1993, Lepage songe avec ses collaborateurs à fonder une troupe, au Québec, ce qui leur permettrait d'imposer leur manière de faire.

Pour Lepage, il est impératif que le nom de leur futur groupe de travail ne contienne pas le mot « théâtre » parce qu'il faut élargir les horizons, abattre les cloisons entre les pratiques artistiques, explorer les métissages. Michel Bernatchez, membre de la troupe, explique « [q]u'il faut provoquer des rencontres entre scientifiques et auteurs dramatiques, entre peintres de décors et architectes, entre artistes étrangers et québécois. De nouvelles formes artistiques pourraient surgir de ces croisements<sup>57</sup>. » La troupe choisit pour nom : Ex Machina<sup>58</sup>. Dès sa fondation, en 1994, l'équipe éprouve le désir de se munir d'un lieu consacré à la création, dans la Vieille Capitale – ville natale de Lepage à laquelle il est très attaché. C'est le maire de l'époque, Jean-Paul L'allier, qui lui propose une caserne de pompiers inutilisée afin de réaliser le projet tant convoité :

Cet endroit sera le laboratoire où la compagnie créera hors des contraintes des programmations saisonnières et de la pression de la diffusion. Unique en son genre, il servira de point de jonction entre les arts de la scène, les technologies et les sciences. Contrairement à la plupart des autres lieux attitrés à de grandes compagnies – la Cartoucherie de Vincennes pour Ariane Mnouchkine, les Bouffes du Nord pour Peter Brook, qui servent à la fois d'espaces de création et de représentations – le laboratoire d'Ex Machina sera entièrement dédié à la recherche et à l'exploration<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Michel Bernatchez, cité par, Bernard Gilbert et Patrick Caux in *Ex Machina*, Québec, Septentrion, 2010, p. 10.

<sup>58</sup> Nous reviendrons sur l'origine du nom de la troupe lorsque nous aborderons la notion de la machine au dernier chapitre.

<sup>59</sup> Michel Bernatchez, cité par, Bernard Gilbert et Patrick Caux, in *op. cit.*, p. 10.

C'est ainsi que la Caserne Dalhousie voit le jour en 1997. Le lieu a été conçu pour favoriser les échanges : « pour se rendre à la passerelle de régie, les techniciens doivent passer par les locaux de l'administration ; de même, les fenêtres des bureaux des différents concepteurs établis à la Caserne donnent directement sur le grand studio<sup>60</sup>. » Mais, après une vingtaine d'années passées à la Caserne Dalhousie, la troupe rêve de se doter d'un lieu de diffusion. Un endroit pluridisciplinaire rassembleur qui tisserait des liens entre tous les types de publics et où on pourrait voir de la lutte comme de l'opéra. En août 2019, sur la Place d'Youville, point de jonction entre la Basse-Ville et la Haute-Ville, Le Diamant se dévoile au public. Le nom a été choisi en raison de sa polyvalence et de son ancrage dans la ville :

C'est un mot qui évoque quelque chose de rare, précieux, brillant, et peut-être même d'éternel. Une fois poli et taillé, le diamant a plusieurs facettes, à l'image de nos projets très complexes, à plusieurs volets et qu'on peut qualifier de créations pluridisciplinaires. Mais on a aussi voulu trouver un nom qui reflète l'identité de Québec et son assise sur le cap Diamant, nom donné par Jacques-Cartier, au XVI<sup>e</sup> siècle, lors de la découverte de la ville sur la falaise qui semblait scintiller la nuit<sup>61</sup>.

Le Diamant comporte deux salles de diffusion-crédation. La plus grande est équipée d'une fosse d'orchestre afin de présenter des opéras et du théâtre musical. Lepage explique, ici, la sophistication de la salle :

Quand l'élévateur du plateau principal est amené au-delà du niveau de la scène, on ferme le cadre de scène complètement et on crée la « petite italienne », une salle avec une petite scène et avec moins de spectateurs, configuration idéale pour une conférence. Les sièges sont tous rétractables dans les murs, on peut créer rapidement une configuration bifrontale ou transformer la salle en studio de cinéma ou de télévision<sup>62</sup>.

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>61</sup> Robert Lepage, cité par, Ludovic Fouquet in *op. cit.*, p. 83.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 84.

La plus petite sert aux répétitions et à la construction de prototypes reliés notamment aux explorations en réalité virtuelle. Ex Machina souhaite toujours poursuivre la diffusion de ses créations à l'international mais aussi, grâce au Diamant, assurer sa présence dans la ville de Québec. Lepage expose l'envergure de la compagnie et de ses retombées économiques pour la province :

C'est la plus grosse compagnie de production théâtrale au Canada. Notre chiffre d'affaires avoisine les 10 millions de dollars canadiens par an. 80 % de cet argent ne provient pas de subventions mais de la diffusion à l'étranger et 80 % de nos dépenses sont réalisées au Québec<sup>63</sup>.

Lepage crée des *pièces-fleuves* qui tournent partout dans le monde, notamment *La trilogie des dragons* (1985 et 2003) se déclinant en trois dragons, *Les sept branches de la rivière Ota* (1994 et 2019) comptant sept parties, *Zulu Time* (1999) se composant de vingt-quatre numéros comme les vingt-quatre lettres du code alpha international et *Lipsynch* (2007) durant neuf heures. Certains de ses solos sont eux aussi joués et rejoués aux quatre coins du globe, entre autres *Les aiguilles et l'opium* (1991 et 2013) et *La face cachée de la lune* (2000). Il réalise six longs-métrages dont quatre sont inspirés de ses propres spectacles : *Le Polygraphe* (1996), *Nô* (1997) provenant d'une partie des *Sept branches de la rivière Ota*, *La face cachée de la lune* (2003) et *Triptyque* (2013), film coréalisé avec Pedro Pires, relatant l'histoire de trois protagonistes issus du spectacle *Lipsynch*.

La pratique de Lepage est protéiforme et l'amène à se confronter à une variété de disciplines. Il met en scène deux concerts rock pour Peter Gabriel, *Secret world* (1993) et *Growing up* (2002). Il collabore à plusieurs spectacles du Cirque du Soleil notamment *Kà* (2004) dont l'ampleur est sans précédent. Sans oublier la plus grande projection au monde : *Le moulin à images* (2008), un spectacle extérieur commémorant les quatre cents ans de la fondation de la ville de Québec, avec un écran de plus de 600 mètres de long composé des silos du Vieux port. Lepage s'impose aussi comme metteur en scène d'opéra

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 85. Ces données ont été relevées pour l'année 2018.

sur la scène internationale avec le *Ring*, de Richard Wagner, créé au Met, de New York, entre 2010 et 2012. Il compte, à ce jour, une douzaine de réalisations dans les plus grandes maisons d'opéra et les plus prestigieux festivals du monde. Il travaille aussi en danse et collabore à des installations muséales. La démarche de Lepage l'entraîne à se réinventer sans cesse et à explorer de nouveaux médiums.

## 1.2 La méthode Repère

### 1.2.1 La ressource

Après ce survol de la genèse de la pratique scénique de Lepage et des conditions dans lesquelles il a créé ses œuvres, nous allons maintenant nous attarder plus précisément à son mode de création, sa méthode. Celle-ci part, comme les Cycles Repère, d'une ressource. La ressource – appelée aussi ressource sensible – possède plusieurs fonctionnalités. En premier lieu, elle est une sorte de médiateur, de « modérateur aux tensions » dans le processus de création, par lequel la sensibilité des participants se révèle – ce qui n'est pas sans rappeler les stratégies initialement élaborées par Halprin. Dans les faits, l'origine d'un spectacle, chez Lepage, repose essentiellement sur un objet qu'il pressent porteur d'une charge évocatrice :

Quand je monte un spectacle qui n'est pas un texte de répertoire, je pars souvent d'une ressource. Dans la création, habituellement, on part d'un thème et le thème nous oblige à trouver une dialectique. Mais il est souvent difficile de se mettre d'accord sur le thème dans une création collective. [...] Une ressource, c'est quelque chose qui ne se discute pas. Je donne toujours l'exemple suivant depuis qu'on a fait un spectacle sur les jeux de cartes. Un jeu de cartes n'est pas un thème mais un objet dans lequel on soupçonne qu'il y a des thèmes, bien qu'on ne les connaisse pas encore. Des explorations sont lancées à partir du jeu de cartes. [...] On ne peut qu'accumuler des impressions. Il n'y a jamais sujet à débat. Progressivement, l'exploration se développe et les cartes finiront par apporter des thèmes et des sous-thèmes, et alors surgiront les débats. Mais ils interviennent tard, pas au départ. Au tout début d'un projet, je m'accroche à une ressource que je soupçonne riche de thèmes, mais dont j'ignore encore la teneur, tout en me doutant qu'elle comporte plus d'une piste d'approche<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Robert Lepage, cité par, Ludovic Fouquet in *op. cit.*, p. 52.

Pour *La face cachée de la lune*, la porte d'un lave-linge industriel a été la ressource qui a fait surgir la création :

Un jour, en passant par une ruelle pour rentrer chez lui, il [Lepage] a trouvé près des poubelles une porte de lave-linge. Il a été frappé par la vue de cet objet qui réunissait les deux images qui le préoccupaient : la laveuse lui rappelait sa mère et la vitre ronde ressemblait au hublot d'un vaisseau spatial. Il a donc apporté la porte dans la salle de répétition et a commencé à jouer avec elle. Il entrait, il sortait, il tournait autour et, petit à petit, il est arrivé dans un territoire qui contenait tout ce qu'il avait en lui à ce moment-là et qui est apparu de façon organique, naturelle, évidente lors des improvisations. De grands pans de son enfance ont resurgi et, en se développant, le spectacle a fait place au programme spatial russe et à celui des Américains<sup>65</sup>.

Les ressources sont « autant de germes de départ, autant de *choses* qui *parlent* et qui agissent à titre de déclencheurs, de vecteurs et d'outils de l'écriture scénique<sup>66</sup>. » Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos comparent l'écriture lepagienne à un processus combinatoire rappelant le patchwork :

La spécificité du théâtre de Lepage repose sur une écriture scénique qui procède par collage, montage, assemblage ou bricolage de sons, de lumières, d'objets, d'appareils technologiques, d'écrans, etc., bref, d'autant d'éléments disparates et hétérogènes qui s'offrent comme *ressources sensibles* potentiellement exploitables tout au long du processus de création<sup>67</sup>.

Les années passées au sein du Théâtre Repère ont offert, à Lepage, une certaine expérience de l'exploration à partir de ressources, pratique qu'il va perfectionner pour devenir une sorte d'introspection à partir d'objets qui entraîne l'artiste – et ses comédiens

---

<sup>65</sup> Michel Vaïs, « Robert Lepage et l'impro », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 137, 2010, p. 69.

<sup>66</sup> Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001, p. 23.

<sup>67</sup> Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « D'un art du mouvement à un art en mouvement : du cinéma au théâtre de l'image », *Protée*, vol. 28, n° 3, 2000, p. 67.

lorsqu'il ne crée pas en solo – à creuser dans sa mémoire affective, à se remémorer, à se (re)souvenir. Cette méthode de jeu rappelle sur ce point celle du théoricien et metteur en scène Constantin Stanislavski (l'identification de l'acteur à son personnage) qui a circonscrit les fondements du jeu dramatique de notre époque :

Tout comme la mémoire visuelle peut reconstruire des images mentales à partir de choses visibles, la mémoire affective peut ressusciter des sentiments qu'on croyait oubliés jusqu'au jour où, par hasard, une pensée ou un objet les fait soudain resurgir avec plus ou moins d'intensité ou d'acuité<sup>68</sup>.

D'ailleurs, la méthode stanislavskienne évoque le processus sélectif de la mémoire :

L'acteur ne construit pas son rôle avec la première chose qui lui tombe sous la main. Il choisit soigneusement parmi ses souvenirs, [sic] et trie parmi ses propres expériences les éléments les plus séduisants. Il tisse l'âme de son personnage de sentiments qui lui sont plus chers que ceux de sa vie ordinaire. Existe-t-il un terrain plus fertile pour l'inspiration? L'artiste choisit le meilleur de lui-même pour le porter sur scène. Les formes peuvent varier, suivant les besoins de la pièce, mais les sentiments de l'artiste resteront vivants, irremplaçables<sup>69</sup>.

### **1.2.2 Le processus créatif et les parentés avec l'écriture du stand up**

Le processus créatif, chez Lepage, répond à des échéances et des exigences qui sont imposées par des répétitions publiques. Le nombre d'étapes varie selon l'envergure du projet mais il reste incontournable, pour l'équipe, de les mettre à l'essai en présence d'un auditoire :

Nous, on se lance tout de suite dans la production, avec une première phase de cinq jours de travail. Très vite, on retient des éléments, des personnages. On a une vague idée des grandes lignes du projet, mais on ne sait pas encore précisément ce qu'il sera. [...] La deuxième phase de travail dure souvent deux semaines et se termine par une répétition publique. On sait que la proposition va être pleine de trous, que certains passages sembleront mal

---

<sup>68</sup> Constantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1992, p. 171.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 179.

conçus. On ne peut pas « se complaire ». [...] Ensuite il y a une étape qui dure trois semaines ; elle aussi va se clore par une répétition publique<sup>70</sup>.

Pendant la première phase, les essais sont multiples et les acteurs contribuent à l'écriture du spectacle. La création repose « sur l'apport d'un acteur-créateur, partie prenante de l'idéation<sup>71</sup>. » Lepage note ce qu'il voit sur la scène, mais l'agencement arrive plus tard dans le processus et, parfois, la période de gestation se fait longue. Il règne une forme brouillonne qui plaît à l'artiste. Lepage souligne : « Il y a recherche de structure et dans le même temps une volonté de rester dans le chaos<sup>72</sup>. » Les décisions se prennent dans le respect du texte et des possibilités techniques mises en place. Pour Lepage, le théâtre est un lieu d'échange qui convie les artistes, les techniciens et le public : « Dès leur début, les concepteurs techniques sont présents, de même que les techniciens. [...] Ils ne sont pas artistes, mais interviennent avec leur sensibilité et leur domaine de compétence<sup>73</sup>. » Le matin et le soir, les comédiens répètent tandis que l'après-midi, l'équipe technique teste ce qui a été proposé plus tôt. Elle peut donc changer l'installation ou construire quelque chose en vue d'un essai ultérieur, la journée même. La création vient de l'apport de l'un qui va vers l'autre, dans une sorte de mouvement circulaire conformément à l'esprit des cycles développés par Halprin.

Cette façon de faire s'apparente, à bien des égards, aux étapes d'écriture du stand up. En effet, le monologue humoristique est repris plusieurs fois, devant public, avant d'arriver à sa version finale. C'est ce qu'on nomme la période de « rodage » dans le jargon. Cette étape est incontournable en humour, mais elle est presque inexistante au théâtre. Dans cette phase préparatoire, les humoristes éprouvent leur matériel en présence

---

<sup>70</sup> Robert Lepage, cité par, Ludovic Fouquet in *op. cit.*, p. 54-55.

<sup>71</sup> Ludovic Fouquet, *op. cit.*, p. 17.

<sup>72</sup> Robert Lepage, cité par, Ludovic Fouquet in *op. cit.*, p. 57.

<sup>73</sup> *Ibid.*

d'un public et, en fonction des réactions de la salle, ils ajustent l'écriture de leur numéro. Chez Lepage, les répétitions publiques ont la même fonction, tel que l'explique Fouquet :

Ex Machina demande expressément au public, invité à découvrir l'étape de travail, des retours (soit immédiats, soit écrits dans les jours qui suivent la représentation). La répétition publique permet à toute l'équipe de création un écart salutaire et un temps de bilan essentiels. Ce processus de travail ne s'interrompt que lorsque le spectacle ne tourne plus : tout au long de sa diffusion, Robert Lepage revendique le droit de remanier, de retravailler le projet [...]. Sans doute plus que chez tout autre metteur en scène, le matériau reste profondément malléable, questionnable, vivant<sup>74</sup>.

Comme le stand up, le solo lepagien est un *work in progress* où tout peut changer jusqu'à la fin. Cette notion explorée par l'artiste, dès ses premières œuvres, est au fondement même de son processus créatif :

Tous mes spectacles sont réécrits et modifiés. Un spectacle est fixé seulement le jour où on ne le joue plus. On perçoit le théâtre comme une chose sacrosainte qu'on ne peut pas retoucher. Or, tout spectacle vivant est retouché. Un récital de chansons, un spectacle comique, tout spectacle change en fonction des retours, en fonction du public. Mais le théâtre est cette chose poudrée, « perruquée », qu'on ne pourrait plus reprendre! On devrait avoir cette liberté. Ainsi, pour 887, on a encore apporté des modifications à Liège, en 2017, alors que le spectacle avait été joué deux cent vingt fois<sup>75</sup>!

## **1.3 Coprésence entre scène et salle**

### **1.3.1 Le pacte de l'autobiographie**

Pour Lepage : « parler c'est communier<sup>76</sup>. »

---

<sup>74</sup> Ludovic Fouquet, *op. cit.*, p. 17.

<sup>75</sup> Robert Lepage, cité par, Ludovic Fouquet in *op. cit.*, p. 58.

<sup>76</sup> Nigel Hunt, cité par, James R. Bunzli in « Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage », *L'Annuaire théâtral*, n° 18, 1995, p. 245.

Tzvetan Todorov affirme que le monologue est « une parole qui n'a pas de réponse et même pas d'auditeur<sup>77</sup>. » S'il est vrai que la forme monologique ne semble pas, dans bon nombre de cas, chercher d'auditeur, il n'en demeure pas moins qu'elle s'avère parfois et singulièrement un véritable échange entre l'acteur et le spectateur. Pour Louise Vigeant, au théâtre, l'acteur est inéluctablement en quête d'un public :

Qu'il soit seul sur scène, l'acteur de théâtre n'est jamais seul en scène. Pour la simple raison que, de tout temps, la convention qui fonde l'art théâtral établit clairement que toute parole est proférée à l'intention du spectateur. Ainsi, que le personnage se parle à lui-même ou à Dieu, c'est au spectateur que va sa confiance ou sa prière<sup>78</sup>.

Depuis les années 1970, le monologue est en pleine expansion en littérature, au cinéma, en humour et au théâtre, il entraîne des mutations quant à la relation entre l'acteur et le spectateur qui se répercutent dans l'ensemble de la dramaturgie contemporaine. Perelli-Contos remarque que ce rapport s'est transformé au cours des dernières années :

La relation théâtrale a été ainsi successivement basée sur l'identification (Stanislavski), la distanciation (Meyerhold, Brecht) et la participation (Artaud). Actuellement, un nouveau principe fait son entrée en scène, celui de l'interaction entendue dans le sens d'une action mutuelle en réciprocité entre les éléments de la scène (acteurs, textes, concepteurs, sons, éclairages, objets, etc.), mais aussi entre ceux-ci et les spectateurs<sup>79</sup>.

Perelli-Contos ajoute que ces bouleversements provoquent une véritable « révolution » chez le spectateur en lui permettant d'accéder « au statut même de créateur<sup>80</sup> ». Cette idée de désacraliser le rôle du créateur rejoint la vision des Halprin et

---

<sup>77</sup> Tzvetan Todorov, « Les registres de la parole », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967, p. 275.

<sup>78</sup> Louise Vigeant, « Jamais seul en scène : Figures du monologue théâtral ou Seul en scène et le Monologue au Théâtre. (1995-2000). La Parole solitaire », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 127, 2008, p. 75.

<sup>79</sup> Irène Perelli-Contos, « De " l'art " du spectateur », in Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche Éditeur, 1997, p. 47.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 48.

l'esprit des Cycles Repère : l'art doit être fondé sur la coparticipation de l'artiste et du public. En effet, le théâtre lepagien est une sorte de ballet où l'acteur et le spectateur exécutent un pas de deux, dans un rapport de réciprocité tel que celui du stand up.

Dans la scène d'ouverture de 887, Lepage s'adresse une première fois à l'auditoire – au moment où les lumières de la salle sont encore allumées et alors que les spectateurs font peu à peu silence, étonnés de voir apparaître l'artiste – alors que ce dernier n'a pas été informé que la représentation allait débiter :

Bonsoir tout le monde, et bienvenue au [nom du lieu où le spectacle est présenté] pour cette représentation de 887, la nouvelle création d'Ex Machina. Avant de commencer, on m'a demandé de vous rappeler les consignes d'usage. Alors, si vous voulez bien prendre le temps d'éteindre vos téléphones portables, vos téléavertisseurs ainsi que tout autre petit gadget électronique qui pourraient interrompre le cours de la représentation. On vous rappelle que le spectacle est d'une durée de deux heures, sans entracte. Et en cas de force majeure, on vous demande d'utiliser les [nombre pertinent au lieu] sorties de secours indiquées à cet effet<sup>81</sup>.

Cette adresse au public brise plusieurs conventions propres au théâtre et, du coup, désacralise le statut « intouchable » de l'artiste. Lepage se présente seul, sans tiers – sans présentateur ou voix préenregistrée – sans artifice, à la manière d'un conférencier. Cette adresse crée immédiatement l'intimité entre le spectateur et l'acteur – rappelant celle du stand up. Hébert souligne cette impression d'un monologue qui dialogue dans *La face cachée de la lune* :

Une telle quête (faire le deuil de sa mère) engage inexorablement le Sujet qui n'a de cesse d'opérer des retours sur son moi passé et d'en saisir les moments significatifs. Alors qu'une telle démarche introspective prend fréquemment la forme d'un monologue pouvant laisser croire à un discours narcissique, *La face cachée de la lune* génère, en revanche, l'illusion du dialogue<sup>82</sup>.

---

<sup>81</sup> Robert Lepage, 887, Québec, L'instant même, 2016, p. 25.

<sup>82</sup> Chantal Hébert, « La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet », *art. cit.*, p. 165.

Le théâtre lepagien, repose sur la participation du spectateur : « Le public fait partie du processus de création, comme un collaborateur dont on a besoin, et c'est pour cela que je parle de communion<sup>83</sup> », affirme Lepage.

### 1.3.2 Un théâtre de *la re-présentation de l'espace mémoire*

On est à même de se questionner sur ce rapport spectatorial établi par Lepage, dans *887*, qui exige l'engagement du public. Au-delà des allures de conférencier attribuées à Lepage, sur scène, des nombreuses adresses au public et de sa posture frontale, la dramaturgie et la construction scénique lepagiennes prennent appui sur la coprésence du public dont l'adhésion est primordiale ; les souvenirs ont été sélectionnés pour lui, le spectacle a été écrit pour lui, les confidences sont pour lui parce que, sans lui, ce grand rituel ne pourrait avoir lieu.

« Bonjour Fred. C'est Robert Lepage à l'appareil<sup>84</sup>. » Mais ce « Robert Lepage » qui se manifeste, ici, comment peut-il revendiquer son authenticité alors qu'il s'inscrit dans un contexte de représentation? Louis Patrick Leroux interroge le sujet s'exprimant à la première personne dans le théâtre autobiographique :

Le « je » authentique théâtral n'existerait donc pas, puisqu'il repose sur un jeu de masques cherchant à convaincre d'une réalité vraisemblable mais non véridique. Le « je » autobiographique tient non seulement de la nature ou justesse du récit, mais également de l'acte autobiographique, c'est-à-dire d'une décision délibérée de se livrer, ne serait-ce qu'à mots voilés. En assumant le « je » sur scène, on passe à l'acte autobiographique<sup>85</sup>.

---

<sup>83</sup> Robert Lepage, cité par, Irène Perelli-Contos, Chantal Hébert et Marie-Christine Lesage in « La tempête, Robert Lepage », *Nuit Blanche*, n° 55, printemps 1994, p. 64.

<sup>84</sup> Robert Lepage, *887*, *op. cit.*, p. 60-61.

<sup>85</sup> Louis Patrick Leroux, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, 2004, p. 75.

Selon Leroux, le Sujet, ce « je », existe dans la mesure où il y a une entente entre les deux parties, entre l'acteur et le spectateur. Leroux s'appuie sur l'idée d'un « pacte », tel qu'entendu par Philippe Lejeune, dans son ouvrage *Le pacte autobiographique* : « L'auteur affirme que ce qui va suivre est véridique ; le lecteur, pour sa part, accepte ce qui est présenté comme étant du domaine du réel<sup>86</sup>. »

Or, Leroux rappelle que « la nature même du théâtre et de l'autobiographie se trouvent [sic] aux antipodes, d'où le genre improbable<sup>87</sup>. » En effet, comment peut-on croire en la sincérité de l'auteur ou – pis encore – de l'acteur qui est passé maître dans l'art de l'imitation?

[N]ous ne pouvons lire le théâtre comme étant autobiographique que si l'on nous accorde, en quelque sorte, la permission de le faire. Elle est accordée implicitement dès que le texte est nommé autobiographie [...]. Les interviews que donne l'auteur ainsi que ses déclarations au sujet de l'authenticité de l'objet théâtral autobiographique (voilé ou admis) peuvent également corroborer toute lecture autobiographique de l'œuvre<sup>88</sup>.

L'adhésion du public est une condition fondamentale dans les spectacles autobiographiques lepagiens. Dans 887, la salle se plie au jeu et se comporte « comme si » ce qu'elle a devant les yeux relevait du réel.

En outre, Leroux propose une « version augmentée » de la liste établie par Patrice Pavis<sup>89</sup> de tous les types d'autobiographie au théâtre. L'un de ses ajouts définit parfaitement la pièce 887, celui du « théâtre de la *re-présentation de l'espace mémoire*, soit la création d'un lieu de retrouvailles avec soi et avec ses souvenirs. Véritable lieu de

---

<sup>86</sup> Philippe Lejeune, cité par, Louis Patrick Leroux in *art. cit.*, p. 75.

<sup>87</sup> Louis Patrick Leroux, *art. cit.*, p. 75.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>89</sup> Patrice Pavis établit trois types de théâtre autobiographique : le récit de vie, la confession impudique et le jeu avec l'identité.

reprise kierkegaardienne<sup>90</sup>. » Selon Leroux, qui reprend ici les mots d'Antoine Vitez, ce théâtre « permet[te] vraiment aux morts d'intervenir parmi nous et de dialoguer avec nous à condition qu'il les incarne, car c'est le rôle même du théâtre que de rendre vivants les morts couchés sous la terre<sup>91</sup>. »

Le travail de remémoration, dans *887*, donne l'occasion à Lepage de faire revivre son père, sur scène, et de lui rendre hommage. Mais il lui permet surtout, en l'incarnant dans une sorte de transfiguration, de renouer avec lui, de tenter de décrypter cet homme insaisissable, laconique et absent.

Parce que « [l]es morts ne sont vraiment morts que lorsque les vivants les ont oubliés<sup>92</sup>. »

### 1.3.3 Un théâtre de la remémoration

Depuis ses débuts au théâtre, Lepage développe un long œuvre où le travail de mémoire est central et au sein duquel l'autobiographie occupe une place sans cesse grandissante. *La trilogie des dragons*, un des premiers spectacles dont il assure la mise en scène, s'érige sur la remémoration, à travers les thèmes des origines, de la disparition, de la perte, de la mort et de l'oubli, entre autres, par l'oubli collectif de certains lieux, notamment celui du quartier chinois de la ville de Québec. La pièce s'ouvre ainsi :

La première voix est féminine, canadienne-française ; la seconde, masculine, à l'accent britannique, donne une version anglaise ; la troisième, masculine aussi, traduit les répliques en cantonais.

VOIX 1 – Je ne suis jamais allée en Chine

VOIX 2 – I've never been to China

---

<sup>90</sup> Louis Patrick Leroux, *art. cit.*, p. 82.

<sup>91</sup> Antoine Vitez, cité par, Louis Patrick Leroux in *art. cit.*, p. 82.

<sup>92</sup> Proverbe malgache.

VOIX 3 – Gnô tchough leoi to mi to kotchougnkot kà

Un homme sans âge, un peu voûté, vêtu d'un manteau élimé et coiffé d'une casquette (le gardien du parking), allume une baladeuse et s'avance lentement vers le centre du plateau en éclairant le sol, comme s'il cherchait quelque chose.

VOIX 1 – Quand j'étais petite, il y avait des maisons ici

VOIX 2 – When I was young, there used to be houses Here

VOIX 3 – Tong gnô tchough sail ko kô tchan si, ni to zao ho tô ôk tsi à

VOIX 1 – C'était le quartier chinois

VOIX 2 – It used to be Chinatown

VOIX 3 – Kôtcham si, hay kô tôn yan fao

VOIX 1 – Aujourd'hui, c'est un stationnement

VOIX 2 – Today, it's a parking lot

VOIX 3 – Y ka, sing jaw ko tègn tchè tsam<sup>93</sup>

Dans 887, la remémoration de lieux appartenant au passé et de leur toponymie s'avère un devoir de mémoire collective, mais plus souvent qu'autrement, un travail de mémoire personnelle. Ici, le lieu est l'étincelle qui fait jaillir des souvenirs rattachés au père :

[Ç]a avait été la stratégie du général Wolfe de prendre d'assaut l'escarpement des plaines d'Abraham en faisant débarquer ses troupes ici, à l'anse au Foulon. Donc c'est un autre lieu de mémoire au Québec. Quand on entend « l'anse au Foulon », c'est censé déclencher la mémoire de cet événement historique très important. Dans mon cas, c'est tout autre chose que ça déclenche. Moi, quand je pense à l'anse au Foulon, je pense à la belle plage sablonneuse qu'elle est devenue au cours des siècles et où mon père travaillait comme maître-nageur dans les années trente<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Robert Lepage, *La trilogie des dragons*, Québec, L'instant même, 2005, p. 15-16.

<sup>94</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 50-53.

Dans 887, l'autobiographie se combine à la fabulation : « Avec 887, je plonge dans l'autofiction : je parle de moi à la première personne pour la première fois<sup>95</sup>! » Serge Doubrovsky a inventé le terme « autofiction », en 1977, pour définir son roman *Fils*. Depuis, le terme est utilisé pour qualifier les œuvres qui font coexister autobiographie et fiction. Jean-Paul Quéinnec, dans une analyse du théâtre autofictionnel de Christophe Huysman, expose la nécessité de l'engagement de l'acteur et du spectateur au sein du théâtre performatif – tel que Richard Schechner a défini la performativité dans *Performance : Expérimentations et théorie du théâtre aux USA* :

Ainsi, l'un des premiers aspects performatifs consiste à privilégier la notion d'immédiateté pour l'auteur et pour le spectateur. « Le concept de performatif, qui en est venu à décrire cet état d'animation perpétuelle, souligne la signification de l'engagement de l'artiste comme du spectateur<sup>96</sup>. »

Le théâtre performatif n'offre pas qu'un seul point de vue au public, les approches de l'œuvre sont multiples et le spectateur est un acteur important au sein de la représentation puisqu'il construit – lui-même – une partie du récit, comme en témoigne Lepage : « Et le spectateur vient, consciemment ou inconsciemment, pour participer à cette métamorphose ; il est aussi créateur. Il vient parce qu'il veut voir autrement<sup>97</sup>. » Ce rapport « transformé » rétablit du même coup, la légitimité de l'autobiographie et de l'autofiction.

---

<sup>95</sup> Robert Lepage, cité par, Ludovic Fouquet in *op. cit.*, p. 42.

<sup>96</sup> Jean-Paul Quéinnec, « Le corps du “ je ” au théâtre, une écriture de soi performative et symptomale chez Christophe Huysman », in Natacha Pugnet, *Les doubles je(ux) de l'artiste*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 4-5. À la fin, il cite, Roselee Goldberg, *Performances : l'art en action*, Londres, Thames & Hudson, (1998), traduit par Christian-Martin Diebold, 1999, p. 10

<sup>97</sup> Robert Lepage, cité par, Irène Perelli-Contos, Chantal Hébert et Marie-Christine Lesage in *art. cit.*, p. 64.

## 1.4 Commémoration intime et collective

### 1.4.1 La commémoration du quotidien

Dans l'œuvre de Lepage, c'est la petite histoire qui raconte la grande. La mise en abyme est devenue la signature de l'artiste, elle lie l'ordinaire au grandiose :

Dans *La Face cachée de la Lune*, le personnage principal, Philippe, se demande : « Comment fais-tu pour réconcilier l'infiniment banal, l'infiniment petit avec l'infiniment grand, l'infiniment essentiel? » Cette question philosophique est incontournable si l'on veut comprendre le travail de construction des fables chez Ex Machina, et elle se traduit dans les spectacles par un dialogue constant entre l'intime et l'universel, entre l'expérience individuelle et les grands mouvements de l'histoire humaine<sup>98</sup>.

Dans *L'éloge du quotidien*, Todorov que nous retrouvons ici dans son essai sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle, fait état d'un moment de l'histoire de l'art où les grands maîtres se sont mis à s'intéresser aux scènes de la vie quotidienne tournant le dos à ce qui, jusqu'ici, les inspirait : les illustres moments historiques, les événements religieux et la mythologie. Délaissant l'extraordinaire pour regarder de plus près l'ordinaire, les peintres hollandais du XVII<sup>e</sup> émerveillent par la beauté du geste cent fois répété :

La beauté gît dans le geste le plus humble. Quand Steen et Ter Borch, de Hooch et Vermeer, Rembrandt et Hals nous font découvrir la beauté des choses, ils ne se comportent pas en alchimistes capables de transformer en or n'importe quelle boue. Ils ont compris que cette femme qui traverse une cour, cette mère qui pèle une pomme, pouvaient être aussi belles que les déesses de l'Olympe, et ils nous incitent à partager cette conviction. Ils nous apprennent à mieux voir le monde, non à nous bercer de douces illusions ; ils n'inventent pas la beauté, ils la découvrent – et nous permettent de la découvrir à notre tour. Menacés aujourd'hui par de nouvelles formes de dégradation de la vie quotidienne, nous sommes, en regardant ces tableaux, tentés d'y retrouver le sens et la beauté de nos gestes les plus élémentaires<sup>99</sup>.

---

<sup>98</sup> Bernard Gilbert et Patrick Caux, *op. cit.*, p. 22.

<sup>99</sup> Tzvetan Todorov, *L'Éloge du quotidien : essai sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Adam Biro, 1993, quatrième de couverture.

La beauté, chez Lepage, surgit notamment des gestes quotidiens de ses personnages. Dans 887, l'artiste présente au public chacun des occupants des huit logements de la rue Murray, en se servant de la reproduction de l'immeuble en modèle réduit et de projections. La description des familles – dont la plupart des figures féminines restent au foyer et vaquent aux tâches domestiques – fait écho aux tableaux de Vermeer, tant par la ressemblance des actions quotidiennes que par la manière dont elles sont (dé)peintes par Lepage :

C'est sa mère qu'on voit ici, qui étend la lessive dans le salon. Elle disait qu'il faisait trop froid et humide à Québec pour étendre sa lessive à l'extérieur, mais la vraie raison était que ces gens-là n'avaient pas assez d'argent pour se payer des rideaux<sup>100</sup>.

Cette commémoration de l'ordinaire passe en grande partie, dans 887, par le quotidien du père, chauffeur de taxi. La scène intitulée *Un taxi la nuit I* l'exemplifie bien. Les rimes alternées, la pénombre éclairant la scène – rappelant le clair-obscur chez Rembrandt – et la voix suave de Nancy Sinatra font émerger la poésie lepagienne :

Une reproduction du taxi noir du père (à l'échelle du bâtiment), phares et lanternon allumés, roule sur scène de la coulisse jardin et vient se garer derrière l'immeuble.

Ses journées se terminent aux p'tites heur' du matin.  
Il stationn' sa voitur' tout au fond d' la ruelle.  
En faisant le calcul de son maigre butin,  
Il mesure à quel point son métier est cruel.

Il tire de sa veste un paquet d' cigarettes  
Et on voit apparaître un point roug' dans la nuit.  
C'est tout c' qu'il a trouvé pour que le temps s'arrête,  
Pour se distraire un peu et chasser son ennui.

---

<sup>100</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 39.

Et à l'heure où déjà tout' la ville somnole,  
Il remont' les fenêtr' de sa Ford Galaxie.  
Il allum' la radio, écoute ses idoles  
Dans le nuage épais qui enfum' son taxi.

Les ondes rebondiss' sur la couch' d'ionosphère,  
Qui le jour est plus bass' mais qui monte la nuit,  
Permettant aux fréquenc' de franchir les frontières  
Et prov'nir d'aussi loin que les États-Unis.

Une étrang' symphonie lui parvient aux oreilles :  
Le grond'ment du moteur qui sonn' comme un mantra  
Et, dominant les sons statiqu' de l'appareil,  
La voix chaude et suav' de Nancy Sinatra.

On entend la chanson « Bang Bang », chantée par Nancy Sinatra.  
Robert s'accroupit pour en écouter le premier couplet<sup>101</sup>.

Lepage redonne au quotidien, à l'ordinaire, ses lettres de noblesse.

#### 1.4.2 La mémoire collective

Dans *La mémoire collective*, le sociologue français Maurice Halbwachs fait part de ses réflexions sur la mémoire des collectivités et sur les cadres sociaux qui demeurent incontournables. Ricœur y fait référence dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Il souligne à propos de l'ouvrage de Halbwachs : « Le texte dit fondamentalement ceci : pour se souvenir on a besoin des autres<sup>102</sup>. » En effet, la force d'une communauté est de combiner une pluralité de souvenirs en raison d'une multiplicité de sensibilités, d'affectivités. Or, cette mémoire n'est pas éternelle ni infaillible, tel que l'explique Halbwachs :

[...] puisque la mémoire d'une société s'effrite lentement, sur les bords qui marquent ses limites, à mesure que ses membres individuels, surtout les plus âgés, disparaissent ou s'isolent, elle ne cesse pas de se transformer, et le groupe lui-même change sans cesse. Il est d'ailleurs difficile de dire à quel

---

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 77-79.

<sup>102</sup> Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 151.

moment un souvenir collectif a disparu, et s'il est sorti décidément de la conscience du groupe, précisément parce qu'il suffit qu'il se conserve dans une partie limitée du corps social pour qu'on puisse toujours l'y retrouver<sup>103</sup>.

On reconnaît, dans cette affirmation de Halbwachs, Lepage incarnant l'« irréductible », celui qui, à travers son art, tente malgré les puissances amnésiques, de se souvenir. La construction du spectacle *887*, plus précisément la sélection de l'artiste – à travers le foisonnement des événements de la Révolution tranquille – semble reposer sur sa sensibilité ; sur ce qui l'a touché dans le passé. En cela, la démarche de Lepage correspond aux plus récentes découvertes neuroscientifiques qui révèlent la part que jouent les émotions dans les événements générateurs de souvenirs :

L'impact des émotions – qu'elles soient négatives ou positives – sur la fabrication de nos souvenirs n'en demeure pas moins indéniable et considérable. Et cela ne doit rien au hasard. L'origine du phénomène se trouve dans les profondeurs du cerveau où l'un des centres majeurs du traitement des émotions, l'amygdale, s'enflamme au gré des circonstances à quelques encablures seulement de l'hippocampe, l'enregistreur de nos souvenirs. Or, les deux structures sont en connexion : quand l'une s'active, l'autre aussi. En fonction des circonstances et de fortes émotions, cette proximité explique aussi bien les « trous noirs » que des souvenirs trop marquants<sup>104</sup>.

Dans *887*, Lepage suggère que la mémoire collective des Montréalais est complètement différente de celle des habitants de la Vieille Capitale lors de la crise d'Octobre 1970 : « Pendant qu'à Montréal les unes des journaux sont entièrement consacrées aux attentats du FLQ, celles des journaux de Québec, elles, ne font état que de la découverte des corps des victimes de Léopold Dion<sup>105</sup>. »

### 1.4.3 L'hypermnésie amnésiante

---

<sup>103</sup> Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967, p. 48.

<sup>104</sup> Laetitia Grimaldi, « Le poids des émotions sur nos souvenirs », Magazine *Généralisations Hors-série : Tout savoir sur notre mémoire*, le 10 novembre 2016.

<sup>105</sup> Robert Lepage, *887, op. cit.*, p. 121-122. Léopold Dion, surnommé « le monstre de Pont-Rouge », est un criminel sexuel et tueur en série qui a sévi dans les années 1960, dans la région de Québec.

Tel que nous l'avons mentionné dans l'introduction de ce mémoire, une tendance de nos sociétés actuelles est de chercher par tous les moyens à tout conserver – en numérisant, en répertoriant, en classant, en documentant, en filmant, en photographiant, en commémorant, en nommant et en renommant les lieux de mémoire : les rues, les parcs, les champs de bataille, les monuments, les stations de métro, etc. Cette obsession se manifeste notamment par la conservation à outrance des archives, comme le précise Méchoulan :

La manie de l'archivage relève certes d'une angoisse de la perte et, du moment où le passé semble irréductiblement coupé de notre présent, il est évident qu'il apparaît d'autant plus indispensable de chercher à tout conserver, tout répertorier, tout classer, même si cela conduit à figer, voire parfois muséifier, ce que l'on tâchait de maintenir vivant. Les supports techniques modernes ne se sont pas développés pour rien du côté de l'enregistrement, que ce soit des sons ou des images. Ils montrent aussi leur propre fragilité [...]. Mais la précarité des médiums se découvre encore mieux dans la rotation rapide des supports d'enregistrement informatique, qui obligent à sauver de façon régulière les mêmes documents sur de nouveaux supports<sup>106</sup>.

Or, cette entreprise de sauvegarde archivistique entraîne, paradoxalement, la perte de ces documents et de leurs supports lors de leur transfert. Méchoulan ajoute que de « tout mettre sur le même plan, [est] ce qui nous voue à une amnésie par surabondance de souvenirs<sup>107</sup>. »

Pierre Nora va dans le même sens en dénonçant ce qu'il appelle la « boulimie commémorative », dans son ouvrage *Les lieux de mémoire*. Ouvrage sur lequel Ricœur se base en partie dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Nora affirme que la commémoration est un des rituels de la modernité. Or, depuis qu'on célèbre la mémoire de la Shoah – le modèle mémoriel référentiel – elle s'est accentuée de telle sorte que chacun semble s'octroyer le droit de réclamer la célébration de son histoire. Cette obsession pour la

---

<sup>106</sup> Éric Méchoulan, *op. cit.*, p. 143-144.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 9.

commémoration témoigne d'une déshistoricisation de la mémoire en faisant référence entre autres à ces journées thématiques qui naissent çà et là et qui ne célèbrent plus la mémoire collective mais celle de groupuscules. Au final, se désole Nora, c'est la commémoration elle-même qui s'est métamorphosée.

Nous assistons à une crise profonde des sociétés modernes, affirme Nora, qui, par cet excès de commémorations, mènent une véritable guerre des mémoires opposant les forces culturelles locales qui – par leur encombrement médiatique – anéantissent le patrimoine national. Il soutient que « la commémoration s'est émancipée de son espace d'assignation traditionnelle, mais [que] c'est l'époque tout entière qui s'est faite commémoratrice<sup>108</sup>. » Bref, cet abus commémoratif nous fait oublier l'essentiel qui, selon Nora, demeure notre histoire collective. Pourtant, commémorer, c'est se souvenir collectivement.

Dans 887, Lepage montre ce désir de restituer le passé qu'on a oublié, enfoui loin dans notre mémoire collective :

Je suis désolé, mais c'est important les traces que quelqu'un laisse ... C'est comme le boulevard Bastien, qui avait été nommé en l'honneur d'une des plus grandes familles amérindiennes de la région de Québec. Pis là, on profite des fusions pour se débarrasser des sauvages pis on remet un roi de France. Quand est-ce que t'as entendu dire que Louis XIV avait habité dans un bungalow à Charlesbourg, toi? C'est comme à Montréal, avec leur ruelle Robert-Gravel et l'impasse Pauline-Julien. L'IMPASSE Pauline-Julien! Je te dis que ça vaut la peine de militer toute ta vie pour réveiller la conscience sociale et politique des Québécois pour finir dans une impasse à Rosemont, un quartier où elle est même pas née, où elle a même jamais vécu. Parce que tout le monde sait très bien qu'elle vivait au carré Saint-Louis, en face de la maison du grand poète Émile Nelligan. D'ailleurs, explique-moi donc une affaire toi : comment ça se fait que depuis le temps, le carré Saint-Louis, ça a pas été rebaptisé le carré Émile-Nelligan? Est-ce que c'est ça la mémoire collective des Québécois? C'est comme ça qu'on se rappelle des gens qui ont apporté une contribution importante au patrimoine culturel du Québec<sup>109</sup>!?!

---

<sup>108</sup> Pierre Nora, « De l'archive à l'emblème », in *Les lieux de mémoire*, Tome III vol. I, *Les France*, Paris, Gallimard, 1993, p. 998.

<sup>109</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 108-110.

887, est une pièce sur la mémoire qui tente tant bien que mal, à travers tous les obstacles qu'elle rencontre, de survivre à l'oubli. Elle est un moyen de lutter contre ces phénomènes d'hypermnésie amnésiante qui mènent paradoxalement les sociétés à perdre leur historicité.

## **1.5 Synthèse**

À la manière du stand up, le solo lepagien nécessite la coprésence de l'acteur et du spectateur dans une sorte d'échange mutuel, un rapport intime qui les extirpe tous les deux hors du cadre contraignant de la représentation théâtrale traditionnelle. Cette relation privilégiée exige toutefois l'adhésion du spectateur à l'authenticité de ce qui lui est présenté sur scène. Ce pacte – tel qu'évoqué par Lejeune – est l'une des conditions qui confère la légitimité de l'autobiographie et de l'autofiction lepagiennes mais surtout permet à ce théâtre – qui se plaît tant à faire revivre ses morts – de ne pas être enterré à jamais.

## 2 CHAPITRE II : LA PAROLE CHEZ LEPAGE

Dans ce second chapitre, nous nous intéresserons d'abord à l'agentivité des identités qui – en raison de leur opacité – complexifie la lecture du spectateur. Nous examinerons de plus près leurs mécanismes endogènes. Nous nous attarderons ensuite à la parole qui, chez Lepage, est performative. Nous verrons comment la narration par l'image est montage cinématographique – par sa structure en fragments déterminée par les modalités mémorielles du récit – relevant d'une dramaturgie des actes de parole et d'une poésie de l'image. Enfin, nous dresserons un éventail des différents types de personnages et des techniques utilisées pour les représenter, que l'artiste sculpte tels des monuments, des lieux de mémoire. À ce titre, nous référerons aussi au solo *La face cachée de la lune* afin de démontrer la récurrence des personnages dans les solos autobiographiques lepagiens.

### 2.1 Une mise en abyme identitaire

Le solo implique le créateur en tant qu'auteur, acteur et metteur en scène, ces trois postures à la fois, ce qui, pour des raisons évidentes, l'entraîne bien souvent dans une déambulation égocentrique. Or, si certains dramaturges se perdent dans des soliloques autoscopiques d'autres parviennent néanmoins à transcender le genre et à réhabiliter le rapport entre l'acteur et le spectateur, tel que nous l'avons vu par leur engagement mutuel, ce que Cara Gargano explique ainsi :

[...] le solo a quelque chose de sacré. Le besoin de représenter le travail de l'acteur est plus qu'un effort de démystifier le drame personnel de ces artistes, c'est un appel passionné pour la communication et le dialogue dans un monde où le spectateur passif est devenu la norme. Or, si on a tenté de montrer que le genre démontre un mouvement vers l'isolation et l'égoïsme on peut aussi y voir une tentative de restituer une relation intime entre spectateur et acteur<sup>110</sup>.

---

<sup>110</sup> Cara Gargano, « Le regard autoréflexif du comédien : dédoublement et redoublement dans le spectacle solo », *L'Annuaire théâtral*, n° 18, 1995, p. 117.

Gargano soulève que, dans le solo à personnages multiples, il réside une tension entre l'auteur, l'acteur et le personnage, triangle d'identités qui s'opère sur deux plans : « entre écrivain, sujet et acteur ; entre acteur, sujet et personnage. [...] et nous arrivons à une nouvelle compréhension du travail du comédien à travers la figure obscurcie de l'auteur, qui n'est, en effet, autre que l'acteur<sup>111</sup>. » Effectivement, tel que nous le verrons, la dramaturgie contemporaine place l'acteur au centre de la représentation. Lepage, dans ses solos, est littéralement au centre de cet univers, incarnant à travers son corps et sa parole lui et tous les Autres.

Les solos lepagiens offrent une multiplicité d'identités qui sont concomitantes et dont l'intrication se déploie comme une mise en abyme – une première qui se cache derrière une seconde cachée derrière une autre et ainsi de suite – et qui non seulement se correspondent mais se répondent et se reconnaissent les unes les autres, comme le précise Hébert :

La notion d'interaction permet aussi de saisir le rapport du Sujet ou du Soi à l'Autre, moins comme un face-à-face que comme les deux faces, voire les multiples facettes, d'un même phénomène ou objet de pensée. Cela revient à dire que toute « réalité » ou tout objet de pensée (soi, l'autre et le monde) ne peut être indépendant de son contexte, telle semble être la dynamique prédominante du sujet contemporain<sup>112</sup>.

Edwige Perrot affirme que : « Chez Lepage, la construction identitaire se joue dans la quête d'authenticité et la découverte de soi dont les personnages sont les protagonistes<sup>113</sup>. » L'agentivité des identités est un réseau complexe dans lequel s'entremêle l'acteur, la persona et les personnages – ce qui n'est pas sans rappeler l'humoriste de stand up. À cet égard, James Bunzli souligne que, chez Lepage,

---

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>112</sup> Chantal Hébert, « La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet », *art. cit.*, p.16.

<sup>113</sup> Edwige Perrot, « L'identité autrement dans les solos de Robert Lepage », *Cahiers de théâtre Jeu*, 24 septembre 2012, p. 130.

« l'interaction des personnages tient lieu de méthode principale pour raconter des histoires<sup>114</sup>. »

Bunzli relève un phénomène récurrent dans les solos lepagiens : le « décalage mutuel ». Il le définit comme l'écart « entre les différents personnages, ainsi qu'entre chaque personnage et la persona<sup>115</sup> » renvoyant son propre paradoxe. Le décalage a pour effet d'offrir, en même temps, au spectateur deux points de vue différenciés :

Il en résulte deux « vérités » simultanées – celle du personnage et celle de l'acteur. Le format propose deux « faits » incompatibles mais indéniables. Pour Lepage, le décalage joue le rôle d'un élément thématique et narratif aussi bien que d'une nécessité structurelle dans ses spectacles solos<sup>116</sup>.

Mais l'intrication ne s'arrête pas là, Gargano évoque un autre phénomène qui complexifie la lecture du spectateur : le *ghosting* ; phénomène qui superpose des couches supplémentaires aux identités déjà en place. Elle explique que la plupart des travaux sur le *ghosting* s'attarde « à la manière dans laquelle l'ensemble de la carrière, et la vie privée d'un acteur, peuvent résonner à l'intérieur d'un rôle donné<sup>117</sup>. » Or, selon Gargano, il existe une autre forme de *ghosting* qui ébranle véritablement le spectateur et l'acteur lorsque ce dernier offre sa propre vie en spectacle :

[...] il y a une mise en abyme du rapport acteur/spectateur, et le résultat est un mélange troublant de personnage/personne de l'acteur. Quand le comédien devient écrivain et personnage de sa propre pièce, il y a une déstabilisation de l'expérience théâtrale, et pour l'acteur et pour le spectateur<sup>118</sup>.

---

<sup>114</sup> James Bunzli, *art. cit.*, p. 235-236.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 240.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 246-247.

<sup>117</sup> Cara Gargano, *art. cit.*, p. 110.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 112.

Dans 887, lorsque Lepage s'adresse à l'auditoire, pour la première fois sur la scène, nous sommes en droit de nous questionner sur qui le convoque : est-ce Lepage, l'auteur du spectacle ou son personnage de conférencier?

## 2.2 La parole lepagienne

### 2.2.1 Une dramaturgie de la parole

L'agentivité des identités, chez Lepage, emmêle le spectateur qui ne parvient plus à distinguer « celui qui parle de ce qui est parlé<sup>119</sup>. » Jean-Pierre Ryngaert note d'ailleurs cette propension de la dramaturgie contemporaine à modifier les liens entre le personnage et sa parole en déjouant les conventions propres à l'énonciation. La dramaturgie de l'action a fait place à une dramaturgie de la parole :

En opposant, à la dramaturgie de l'action, une dramaturgie des actes de parole, les auteurs substituent à la logique narrative du personnage classique, construit et confirmé au fil du dialogue, une poétique d'identités performatives : leur principe de caractérisation se confond avec le mouvement propre à leur énonciation. [...] La coupure s'est faite plus profonde, les écarts se sont aggravés ; ils ont largement dépassé la question du théâtre conversationnel, au point que l'on peut se demander si l'intérêt n'est pas passé entièrement du côté d'une parole qui se déploie de manière indépendante, en elle-même et pour elle-même, sans qu'il soit désormais indispensable de l'attribuer à qui que ce soit. Le fait de parler est devenu, en tant que tel, un centre digne d'intérêt. Dans ces écritures d'entrepailleurs, c'est le théâtre des humains aux prises avec la parole qui se voit mis en scène<sup>120</sup>.

Selon Ryngaert, ce qui caractérise le personnage des dramaturgies contemporaines – au sein desquelles l'acteur est devenu le centre d'intérêt – est sa prise de parole. Il est réduit à parler pour exister ou pour faire exister l'Autre. Chez Lepage,

---

<sup>119</sup> Jean-Pierre Ryngaert, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel ordre dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, n° 43-44, 2008, p. 106.

<sup>120</sup> *Ibid.*

le discours des identités circule entre elles, donnant l'illusion qu'elles sont interchangeables, mais le sont-elles vraiment?

### 2.2.2 Une poésie de l'image

Au-delà de la parole elle-même, Lepage accorde une place considérable aux images dans son théâtre. Sa dramaturgie déploie une poésie de l'image qui, selon Irène Roy, par son laconisme, transgresse les normes du discours existant et crée un nouveau système :

Il [Lepage] propose ainsi une nouvelle structure composée d'une suite d'images indépendantes mais inséparables qui, en se juxtaposant les unes aux autres, composent l'univers de la représentation. La construction de ces mêmes images, par leur sélection et leur combinaison, définit la fonction poétique en faisant appel à la prosodie et à l'évocation plutôt qu'à la désignation<sup>121</sup>.

Notre opinion sur la fonction de l'image chez Lepage est un peu différente. Selon Roy : « Il [Lepage] développe un nouveau langage, où l'image remplace le mot, déstabilisant le spectateur qui doit réapprendre à lire<sup>122</sup>. » Nous pensons plutôt que l'image se combine à la parole, elles s'avèrent indissociables l'une de l'autre. Le théâtre de Lepage témoigne d'une volonté de rendre la partition langagière en parfaite harmonie avec l'image qui n'est jamais superflue, ni redondante, mais évocatrice. Ensemble, elles deviennent une poétique de l'image, un langage. Ce langage bimodal singulier, propre à l'artiste, touche le public. Les exemples en sont nombreux dans l'œuvre de Lepage. Et il arrive que la parole, ainsi mariée à l'image, entraîne le spectateur dans des zones plus troubles où la poésie qui émerge le surprend peut-être davantage.

Dans 887, Lepage relate un souvenir rattaché à son frère et à la crise d'Octobre 1970, lors des mesures de guerre. Étant camelot, le jeune Dave doit passer les journaux

---

<sup>121</sup> Irène Roy, *Le théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, p. 239.

<sup>122</sup> *Ibid.*

dans le quartier où habite Jean Lesage, ancien premier ministre. À l'aube, un matin glauque d'automne, sous la pluie battante, Dave – incarné par Lepage – est terrifié devant la menace d'un militaire surveillant la demeure de Lesage. La caméra qui filme des bottes de soldat effectue un travelling arrière et l'image projetée sur l'écran devient surdimensionnée, occupant l'écran en entier. À la manière du cinéma expressionniste allemand, les bottes rappellent les mains du célèbre vampire *Nosferatu* de Friedrich W. Murnau. Le texte combiné à cette image recrée l'épouvante telle que son frère a pu la ressentir :

Robert s'arrête au centre de la scène. La caméra quant à elle poursuit son travelling arrière, passant entre les deux bottes de soldat à jardin, et s'arrêtant quand celles-ci occupent toute la hauteur du cadre de part et d'autre de l'image. Entre les bottes, on ne voit que le bas du corps de Robert, des journaux épars sur le sol jonché de feuilles mortes et la pluie qui tombe.

Devant la bell' maison où habit' Jean Lesage,  
Ancien premier ministr' pendant deux longs mandats,  
On a mis une clôtur' pour barrer le passage,  
Et just' devant la porte est posté un soldat.

En guis' de camouflage il porte sur son casque  
Un' branche d'arbre, morte, humectée par la pluie,  
De laquelle pendouill' des feuil' d'érable flasques.  
Il se croit invisibl' mais on ne voit que lui.

Il me braque son arme à la hauteur des yeux  
Et m'ordonn' de vider le cont'nu de ma poche.  
J'obéis sans mot dire, et je prie le bon Dieu  
Qu'il n'appuie par mégarde et qu'un' ball' se décoche<sup>123</sup>.

Cette scène ne serait pas la même sans la narration. Elle n'aurait pas la même portée, ni la même résonance. La poésie de l'image, chez Lepage, s'impose avec force dans la psyché du spectateur. La mémoire fait appel à un souvenir douloureux pour Dave, que Lepage, lui, peut se permettre de raconter afin qu'il ne soit pas oublié.

---

<sup>123</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 225-226.

### 2.2.3 Une narration par l'image

De son côté, Ludovic Fouquet parle de la narration, chez Lepage, comme d'une « narration par l'image » empruntant au septième art son vocabulaire et sa dynamique :

[L]e cinéma est une référence permanente de la narration lepagienne. Il est, avant tout, « un art de la combinaison et de l'agencement », et cela pourrait être une définition du théâtre selon Lepage, à propos duquel la notion de montage est toujours évoquée. Le montage est un « enchaînement des éléments de l'action selon un rapport de causalité ou de temporalité diégétique. » Dans ses fables, Lepage use particulièrement d'une multiplication de fils qui tissent une matière favorisant la coexistence de deux ou plusieurs motifs, patchworks narratifs dont l'éclatement même est héritier des techniques de récit cinématographique<sup>124</sup>.

Des fils narratifs se développent parallèlement dans les solos de Lepage, par d'ingénieuses mises en abyme – évoquant le montage parallèle dont les plans sont unis par une symbolique – comme l'explique Christian Metz : « Le montage parallèle implique des rapports thématiques et non de simultanéité comme c'est le cas pour le montage alterné<sup>125</sup>. »

Dans *La face cachée de la lune*<sup>126</sup>, c'est d'un côté, le récit de deux frères qui tentent de se réconcilier alors que tout les oppose et, de l'autre, l'histoire de la course pour la

---

<sup>124</sup> Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'instant même, p. 130. Dans ce passage, il cite Jacques Aumont et al., *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1999, p. 37.

<sup>125</sup> Christian Metz, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, n° 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 1966, p. 123.

<sup>126</sup> « Philippe, âgé de 42 ans, poursuit des études qui le passionnent mais qui n'aboutissent pas. Il étudie en philosophie de la culture et a écrit une thèse pour laquelle il a essuyé deux refus. Il vit modestement dans un petit appartement et fait de la sollicitation téléphonique pour boucler ses fins de mois. André, son frère cadet, est, au dire de Philippe, “ un gars qui parle d'argent sans arrêt [...]qu'y a un gros char, puis une grosse maison à la campagne [...] ”. “ Parce qu'il parle avec un accent de colonisé, le monde pense qu'y a de la culture.” “ [...] [I]nsouciant, riche et chanceux », il fait une “ carrière ” d'annonceur météo à la télévision. Ces deux univers, situés à des années-lumière l'un de l'autre, s'entrechoquent après le décès de la mère. Les retrouvailles des deux frères, forcés de se concerter pour disposer des biens, vont réactiver de vieilles blessures chez Philippe pour qui le deuil est l'occasion de réminiscences et de questionnements. » Chantal Hébert, « La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet », *L'Annuaire théâtral*, n°41, 2007, p.162.

conquête de l'espace entre les Soviétiques et les Américains. Dans 887, les souvenirs d'enfance de Lepage sont mis en parallèle avec les bouleversements historiques de la Révolution tranquille.

Le montage, au cinéma, est un assemblage d'images, de plans, de fragments, dont Alain Montandon donne la définition suivante, particulièrement éclairante pour qui s'intéresse au théâtre de Lepage :

[L]e fragment est défini comme le morceau d'une chose brisée, en éclats, et par extension le terme désigne une œuvre incomplète, morcelée. Il y a, comme l'origine étymologique le confirme, brisure, et l'on pourrait parler de bris de clôture de texte. La fragmentation est d'abord une violence subie, une désagrégation intolérable. On a souvent répété que les mots latins de *fragmen*, de *fragmentum* viennent de *frango* : briser, rompre, fracasser, mettre en pièce, en poudre, en miettes, anéantir<sup>127</sup>.

Dans 887, la construction narrative semble déterminée par la fragmentation de la mémoire. Les souvenirs jaillissent sous forme de bribes, lesquelles appartiennent à des histoires plus denses dont seuls quelques morceaux parviennent à résister à l'oubli. Ces fragments mnésiques apparaissent, dans le spectacle, tels des arrêts sur image, procédé cinématographique qui consiste à mettre en valeur un photogramme, une image figée. Walter Benjamin en donne cette définition qui le résume bien et qui rappelle les considérations bergsoniennes sur le passé :

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, c'est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> Alain Montandon, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, p. 77.

<sup>128</sup> Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, p. 478-479.

En effet, tel que nous le verrons plus loin dans ce chapitre, Lepage utilise la photographie, qu'on peut concevoir comme un arrêt sur image, afin de faire revivre son père à travers des souvenirs sur lesquels il désire s'attarder, s'arrêter avant qu'ils ne tombent dans l'oubli.

## 2.3 Les personnages lepagiens : lieux de mémoire

La dramaturgie contemporaine est habitée par de nouveaux types de personnages, personnages qui se sont transformés, évoluant vers des formes hybrides inconnues jusque-là. L'incontournable ouvrage de Robert Abirached *La crise du personnage dans le théâtre moderne* suit la métamorphose du personnage contemporain qui, délaissant peu à peu la mimesis traditionnelle, a fait place à l'acteur pour devenir « le sujet et l'objet de l'acte théâtral<sup>129</sup>. » Si Abirached annonçait, dans son ouvrage, la mort du personnage – faisant référence essentiellement au personnage psychologique – certains metteurs en scène, dont Lepage, s'en réjouissent. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon parlent, eux, de « figures » pour désigner les personnages dépourvus de psychologie qu'ils définissent comme « des êtres qui, s'ils n'ont plus grand-chose à vivre en leur nom, sont en revanche chargés de rapporter des propos, de transmettre des informations, de commenter des faits, des souvenirs, des expressions, dont ils sont les médiateurs attitrés<sup>130</sup>. » Les personnages lepagiens se construisent ainsi, dans ses solos, ils sont des médiateurs du passé, des lieux de mémoire, chargés des souvenirs des Autres.

### 2.3.1 L'antihéros du quotidien

Une figure récurrente dans les solos lepagiens est l'antihéros menant une vie plus qu'ordinaire, sorte d'antihéros du quotidien. Personne n'aspire à lui ressembler et pourtant tous se reconnaissent en lui. Sa vie et ses tourments sont banals : soucis pécuniaires, solitude, chagrin d'amour, deuil :

---

<sup>129</sup> Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 443.

<sup>130</sup> Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, p. 59.

Je lui envoie la main et puis j'espère encore  
Qu'en cett' soirée magique, ce song' d'un' nuit d'été,  
Mon héros m'aperçoiv' penché au garde-corps  
Du balcon d'un log'ment qui l'a trop endetté<sup>131</sup>.

Incarnée par Philippe, dans *La face cachée de la lune*, dont la précarité et la solitude sont patentes, cette figure, qui est au centre de 887, est celle du père. À la fois héros, aux yeux de Lepage puisqu'il se sacrifie pour faire vivre sa famille, et antihéros aux yeux d'une société qui estime la valeur de ses membres par la réussite financière. Cela est particulièrement flagrant lorsque Lepage évoque un souvenir rattaché à sa mère qui – cherchant à comprendre le refus de son fils, Robert, au concours d'entrée du Petit Séminaire et du collège des Jésuites, malgré d'excellents résultats – s'entretient au téléphone avec le responsable des admissions :

En effet, je peux voir ici que votre fils aurait été un très bon candidat pour notre école. Mais malheureusement, je lis aussi que son père est chauffeur de taxi<sup>132</sup>.

L'antihéros est celui qui porte le drame, celui sur qui repose le récit ; c'est le père de Lepage, dans 887, et Philippe, dans *La face cachée de la lune*.

### 2.3.2 Le personnage photographique

Le portrait du père, dans 887, repose en grande partie sur les souvenirs que Lepage a conservés et qu'il dévoile au public notamment en partageant avec lui, des photographies provenant de l'album familial et qui sont donc des « ressources ». Dans la scène intitulée *L'anse au foulon*, sept photos sont présentées au public :

Photo du père de Robert, sur la plage.  
Photo de son père sur la plage, se tenant en équilibre sur les mains.  
Photo de son père en maillot, cigarette à la main.

---

<sup>131</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 162.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 199.

Photo de son père, barbu, dans son uniforme de la marine.  
Photo de mariage des parents de Robert, au sortir de la cérémonie, sur le parvis de l'église.  
Photo du père de Robert, dans son uniforme de chauffeur de taxi.  
Photo de son père avec Ann, Dave, et Robert dans ses bras<sup>133</sup>.

L'album conserve précieusement les souvenirs, il détient les traces du passé familial. Louise Poissant parle de la mise en scène de la trace qui crée « un effet de présence en évoquant une personne absente ou disparue. Une photo, un film, une lettre, une empreinte, un enregistrement peuvent jouer un rôle central dans une performance créant une trace de la présence<sup>134</sup>. » Elle cite Roland Barthes sur la capacité qu'a la photographie de rendre vivant l'être absent :

La photo est littéralement une émanation du référent. D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici ; peu importe la durée de la transmission ; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile<sup>135</sup>.

Lepage présente, dans 887, des photos retraçant l'histoire de la Révolution tranquille, celles appartenant à des hommes politiques et à des moments marquants de l'époque. Les photographies deviennent des lieux de mémoire qu'on pourrait comparer à des monuments que le dramaturge érige pour commémorer – ou s'y recueillir – intimement ou collectivement.

### 2.3.3 Le personnage écranique

Si pour Freud, « [l']un des procédés les plus sûrs pour évoquer facilement l'inquiétante étrangeté est de laisser le lecteur douter de ce qu'une certaine personne

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 54-57.

<sup>134</sup> Louise Poissant, « Présence, effets de la présence et sens de la présence », in Louise Poissant et Renée Bourassa, *Personnage virtuel et corps performatif : effets de présence*, Presses de l'Université du Québec, coll. « Esthétique », 2013, p. 27.

<sup>135</sup> Roland Barthes, cité par, Louise Poissant in *op. cit.*, p. 27.

qu'on lui présente soit un être vivant ou bien un automate<sup>136</sup> », nous pouvons penser que, pour Lepage, les écrans sont en ce sens le meilleur moyen pour représenter les personnages issus des profondeurs de sa mémoire comme des apparitions. Ce qui se joue, affirme Fouquet, c'est le problème de la résurgence des traces mnésiques « et il paraît intéressant d'interroger la surface d'inscription, l'écran, symbolique ou réel, et plus largement le dispositif lepagien, comme lieu psychique mettant en évidence le travail de l'inconscient<sup>137</sup>. »

Certains personnages sont incarnés par l'artiste, dans 887, ils sont les protagonistes principaux portant les récits par lesquels se tisse la trame narrative. D'autres coexistent, issus de l'appareillage technique et des écrans : reflets, doubles, spectres, ombres. Lepage leur octroie le statut de personnages à part entière ; des partenaires de jeu. Ce procédé déploie une vaste charge évocatrice même si, paradoxalement, il ne cherche jamais à cacher les manipulations et les trucages.

Ainsi, retournant dans 887 dans ses souvenirs d'enfance, Lepage s'engage avec sa petite sœur Lynda – ombre projetée sur un drap – dans une bataille d'oreillers dont les plumes virevoltent sur l'écran. La fin de cette scène est quelque peu brechtienne :

L'enfant endormi se réveille. On réalise que c'est une fillette, Lynda, la jeune sœur de Robert. Elle s'assoit à la tête du lit, baille un peu. Robert lui donne une chiquenaude, qu'elle esquive tant bien que mal, et elle tente de se venger en lui tirant les cheveux. Puis, avec ses mains, la petite fait une figure d'oiseau en vol. L'air incrédule, Robert écarte le coin du drap et sort sa tête pour regarder de l'extérieur l'ombre chinoise créée par sa sœur. Laissant retomber le coin du drap, Robert lui fait signe de se rapprocher et caresse tout doucement la chevelure de sa sœur, qui le repousse. Ils commencent un jeu de tape-mains qui dégénère rapidement en bataille d'oreiller, dont les mouvements brusques secouent vivement le drap-écran. Des plumes

---

<sup>136</sup> Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, traduction de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty, site Les classiques des sciences sociales de l'Université du Québec à Chicoutimi, 1933, p. 18.

<sup>137</sup> Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images, op. cit.*, p.123.

jaillissent des oreillers. Dans la bagarre, le drap blanc est arraché, révélant Robert, seul sur le lit<sup>138</sup>.

Lynda, surgissant du passé de Lepage, apparaît comme un souvenir ancien prenant l'aspect d'une entité spectrale, d'une réminiscence. On est à même de penser que le personnage écranique, dans ce cas-ci une ombre, renvoie à l'iconographie de la mémoire lointaine dont les images emmagasinées ne sont pas toujours claires, précises. Fouquet dit d'ailleurs : « Lepage joue avec brio du fait que les images ne perdurent que dans nos mémoires et s'y déforment<sup>139</sup>. »

Il y a d'ailleurs une scène saisissante, dans 887, tant elle est manifeste d'une représentation métaphorique de la mémoire. Lepage se rend à une soirée soulignant le quarantième anniversaire de la Nuit de la poésie de 1970 pour y réciter le poème *Speak White*, qu'il n'est toujours pas parvenu à mémoriser. L'ombre de son père, qui « l'enveloppe », devient la présence omnipotente, le personnage principal, de cette scène :

Un faisceau lumineux braqué sur Robert en contre-plongée crée sur la surface verticale derrière lui une ombre plus grande que nature. [...]

Alors, je me suis dit que j'étais pas digne, moi, de réciter ces mots-là. Pas plus que les gens dans la salle ce soir-là étaient dignes de les entendre. Et je me suis dit que je savais pas de quoi j'avais hérité, au juste, de mon père mais que c'était certainement pas de sa grande humilité. Et que la facture de 465 \$, que je sentais dans ma poche gauche, que m'avait coûté mon voyage en taxi de Québec à Montréal pour participer à cet événement-là, que j'ai payée pratiquement sans regarder, aurait représenté pour lui un mois et demi de salaire. Et que dans un contexte comme celui-ci, seulement quelqu'un comme lui aurait eu le droit de dire ces mots-là<sup>140</sup>.

---

<sup>138</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 189-190.

<sup>139</sup> Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, L'horizon en images*, *op. cit.*, p. 83.

<sup>140</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 229-233.

L'ombre de son père, projetée derrière lui, relève « d'une symbolique d'apparition<sup>141</sup>», voire d'une transfiguration.

### 2.3.4 Le personnage-objet

Une autre façon de créer des personnages, chez Lepage, est par le biais de marionnettes ou d'objets qui, étant manipulés, *jouent* le rôle de marionnettes. Dans 887, Lepage anime des figurines qui représentent des protagonistes issus du passé intime et collectif – quand ce n'est pas des doubles de lui-même. Ce procédé crée une sorte de va-et-vient entre la marionnette et le marionnettiste :

Retour à un plan de face de la maison. Robert ouvre les portes françaises du salon et introduit son portable à l'intérieur de la boîte, le déposant de façon à ce que l'on voit [sic] la figurine représentant son oncle et son propre visage géant dans l'embrasure de la porte, [...] <sup>142</sup>.

Cette mécanique brechtienne met en lumière non seulement le dispositif lui-même mais rappelle au public qu'il est dans un récit relaté par la mémoire. Lepage affirme : « Les miniatures sont pour moi une façon d'évoquer l'enfance mais aussi les souvenirs, ceux qui sont encore très précis et ceux très lointains, tellement qu'on se demande s'ils sont réels ou empruntés<sup>143</sup>. »

Le cosmonaute miniature, dans *La face cachée de la lune*, exemplifie bien l'utilisation de la marionnette chez Lepage, dans ses solos, comme symbole d'une mémoire ancienne et elle illustre surtout « l'agentivité fluctuante » des objets – notion que nous développerons davantage au chapitre suivant. Lepage, vêtu d'une robe, de talons hauts, de verres fumés et d'un fichu lui couvrant les cheveux, incarne la mère des deux frères. Elle extirpe de la machine à laver le petit cosmonaute relié par un tuyau au tambour

---

<sup>141</sup> Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, L'horizon en images, op. cit.*, p. 118.

<sup>142</sup> Robert Lepage, *887, op. cit.*, p. 131.

<sup>143</sup> Robert Lepage, cité par, Steve Bergeron in « 887, de Robert Lepage, la mémoire au cœur », *La tribune*, 23 mars 2017.

de l'appareil. Dans un grand geste, elle tape les fesses de la marionnette comme s'il s'agissait d'un nouveau-né. Cette scène est manifeste de la mémoire lointaine – qu'on pourrait aussi qualifier de fabulée. Mais elle relève un phénomène récurrent, chez Lepage, cette manière quasi immédiate de transformer un objet – objet qui inclut tout ce qui constitue le plateau scénique – déjà métamorphosé. Le hublot symbolisant la machine à laver devient, l'instant suivant, la mère donnant naissance et Lepage, incarnant la mère, un obstétricien.

Ces personnages marionnettiques sont un théâtre du passé.

### **2.3.5 Le personnage imaginaire**

Dans les solos lepagiens, il y a aussi des personnages qui, malgré leur absence, brillent par leur présence. On ne les voit pas et on ne les entend pas mais pourtant ils occupent une place primordiale au sein de la trame narrative principale. Dans *887*, c'est le cas de Fred, ancien camarade du conservatoire – la seule « relation » de la pièce – qui existe par les répliques de Lepage. La conversation faussement dialoguée donne, au public, l'illusion qu'ils se répondent. Nous l'appellerons le « personnage imaginaire », évoquant l'ami imaginaire de l'enfance, celui qu'on ne voit et n'entend jamais mais qui pourtant existe dans l'œil de celui qui le regarde.

Il nous apparaît incontournable de terminer cette liste avec un autre type de personnage imaginaire, souvent relégué aux oubliettes : le spectateur. Comme nous l'avons mentionné, le théâtre autobiographique lepagien instaure un régime de la performativité spectatorielle au sein duquel le spectateur est un acteur indispensable de la représentation, mais, il est aussi, par moments, un personnage. Lorsque Philippe, dans *La face cachée de la lune*, s'adresse à un auditoire afin d'exposer sa thèse, n'est-il pas en train d'octroyer un rôle au public? Ou lorsque Lepage, dans *887*, sous des airs de conférencier, explicite le fonctionnement du cerveau ou qu'il relate les grands événements de l'histoire de la Révolution tranquille, ne s'adresse-t-il pas à une assemblée ou à des étudiants d'une salle de cours? Qu'il le veuille ou non, qu'il en soit conscient ou pas, le spectateur devient, chez Lepage, un personnage, un partenaire de jeu.

## 2.4 La vanité : ressort de la comédie humaine

Dans le prologue de *La face cachée de la lune*, Lepage prévient :

Le spectacle de ce soir s'inspire en quelque sorte de la compétition entre ces deux peuples pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l'autre un miroir pour y contempler leurs propres blessures, ainsi que leur propre vanité<sup>144</sup>.

Lepage s'amuse, dans 887, avec l'image qu'on peut se faire de lui, accolant à sa persona les traits de la célébrité particulièrement vaniteuse. La vanité est d'ailleurs le trait de caractère qui contamine l'ensemble des rapports entre les personnages et leur confère une dimension comique : entre les deux frères dans *La face cachée de la lune* et entre Lepage et Fred, dans 887.

Bergson, dans son essai, *Le rire*, souligne que le comique de caractère repose sur un trait de la personnalité relevant de l'insociabilité, que le rire tend à corriger :

Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale. De là le caractère équivoque du comique. Il n'appartient ni à l'art, ni tout à fait à la vie. D'un côté les personnages de la vie réelle ne nous feraient pas rire si nous étions capables d'assister à leurs démarches comme à un spectacle que nous regardons du haut de notre loge : ils ne sont comiques à nos yeux que parce qu'ils nous donnent la comédie<sup>145</sup>.

« Je ne crois pas qu'il y ait de défaut plus superficiel ni plus profond<sup>146</sup> », ajoute Bergson, qui précise : « Ainsi la vanité, cette forme supérieure du comique, est un élément que nous sommes portés à rechercher minutieusement, quoiqu'inconsciemment, dans

---

<sup>144</sup> Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, Québec, L'instant même, 2007, p. 15

<sup>145</sup> Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1993, p. 103.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 132.

toutes les manifestations de l'activité humaine <sup>147</sup> .» Ce trait de caractère est indéniablement le ressort comique des deux solos. Dans 887, il instaure la relation entre les deux personnages, Robert se positionnant comme s'il était supérieur à Fred :

Ouvrant le frigo.

Est-ce que je peux t'offrir quelque chose à boire?

...

J'ai toutes sortes de choses. J'ai d'la bière, j'ai du vin blanc. À moins que tu veuilles que je te fasse quelque chose d'un peu plus corsé comme un gin tonic ou un dry martini ...

...

Ah ... tu bois plus? Ah bon?

...

Ben ... je réagis comme ça parce que ...  
J'sais pas ... Ça fait bizarre de t'imaginer pas de verre à la main ...

...

Non, non, c'est pas ça que j'veux dire, là ... Prends pas ça comme ça ...

J'ai autre chose, si tu veux. J'ai des jus de fruits, de l'eau minérale ... À moins que tu « veuilles que je te fasse un café?

Refermant le frigo.

Ah non, regarde ... Je vais te faire un thé rooibos. C'est très bon, tu vas voir c'est la mode ces temps-ci, tout le monde boit ça. C'est supposé être ben bon pour la santé. Surtout si t'es en cure de désintox ... Ça va te nettoyer le foie<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>148</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 85-86.

Dans *La face cachée de la lune*, c'est André qui dénigre continuellement son frère, Philippe. Même procédé, même effet comique. Freud dans son ouvrage, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, relève la force de cette dynamique :

Si nous envisageons la situation de quelqu'un qui adopte à l'égard d'autres personnes l'attitude humoristique, nous serons tous prêts à nous rallier à la conception [...] qu'il se conduit à leur égard comme l'adulte à l'égard de l'enfant, quand l'adulte reconnaît la vanité des intérêts et des souffrances qui semblent importants à l'enfant et en rit. C'est ainsi que l'humoriste acquiert sa supériorité : il adopte le rôle de l'adulte, il s'identifie jusqu'à un certain point au père et il rabaisse les autres à n'être que des enfants<sup>149</sup>.

Dans *La face cachée de la lune*, la condescendance d'André envers Philippe est présente pendant tout le spectacle, mais elle est particulièrement manifeste lorsqu'il apprend que Philippe n'a pas donné sa conférence à Moscou, parce qu'il a oublié de changer l'heure sur sa montre, en dépit du décalage horaire :

Oui, la conférence, comment ça s'est passé?

Oui, puis?

Non, ça se peut pas! Non, dis-moi que c'est pas vrai!

Ben, écoute, c'est formidable! J'ai jamais entendu parler d'une telle déveine. Écoute, j'en reviens pas! T'as vraiment une aura de merde!

Ben, je sais pas ce que tu peux faire. T'es à Moscou, va au cirque et demande qu'il t'engage comme clown parce que c'est un vrai numéro, ton affaire! Tu pouvais pas changer l'heure en descendant de l'avion?

Il y avait personne à l'hôtel qui pouvait te faire un wake up call?  
Ben là, fais avec mon gars! Ben profite-en, t'es à Moscou, va magasiner.

Ben, je le sais qu'il y a rien à acheter, qu'est-ce que tu veux que je te dise d'autre? Quand il pleut du vinaigre, on fait de la vinaigrette<sup>150</sup>!

---

<sup>149</sup> Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 209.

<sup>150</sup> Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, op. cit., p. 73.

Chez Lepage, à travers le personnage qui persécute, qui ridiculise, la vanité devient le ressort qui, dans un premier temps, cherche à faire rire tandis que, dans un second, elle permet à « l'humanité » de celui qui agit comme l'adulte, pour citer Freud, de toucher le public. Dans *La face cachée de la lune*, le spectateur – à la fin de la scène au téléphone – assiste aux premiers balbutiements de leur réconciliation, grâce à l'intérêt qu'André démontre envers son frère – qui vient de remporter un prix :

Ben, on va fêter ça! Tu reviens quand de Moscou?

À quelle heure t'arrives?

Par Montréal ou par Toronto? Parce que si tu reviens par Montréal, je pourrais aller te chercher en voiture, puis avant de revenir à Québec, on pourrait arrêter dans un restaurant. [...] <sup>151</sup>.

Dans 887, Lepage, au moment de monter sur scène pour réciter *Speak White*, à la soirée de commémoration de la Nuit de la poésie de 1970, frustré contre l'auditoire qu'il considère trop « bourgeois » pour entendre le poème de Michèle Lalonde et jugeant que seul son père qui a travaillé dur toute sa vie serait en droit de dire ces mots, s'humanise enfin. C'est justement cette dichotomie émotive – empathie pour son père et frustration envers l'auditoire – qui lui permet de maîtriser le poème. On parvient à le comprendre grâce à cette scène placée un peu avant dans la pièce :

À deux jours du récital poétique, j'arrive toujours pas à me souvenir d'une seule strophe de ce foutu poème. [...] Inquiet, j'appelle un ami neurologue et je lui explique mon cas. Il essaie de me rassurer en me disant que je connais probablement déjà tout le poème « par tête », il suffit juste maintenant que je l'apprenne « par cœur ». [...] Il m'explique alors que l'hémisphère gauche de notre cerveau est responsable de tout ce qui est logique dans la vie, tout ce qui est rationnel, raisonnable, mathématique. Et que l'hémisphère droit est responsable de tout ce qui est intuitif, émotif, créatif, visionnaire. [...] Ensuite il me conseille d'essayer de trouver à l'intérieur du poème un élément rebelle qui va forcer mon côté intellectuel à réveiller mon côté émotif <sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>152</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 165-166.

Cette colère permet au ressort de se tendre. La façade craque et fait apparaître le vrai visage du personnage.

## **2.5 Synthèse**

Cette incursion au sein des personnages récurrents dans les solos de Lepage, nous permettra, au chapitre suivant, de les mobiliser et de les observer plus à fond comme des composantes scéniques qui relèveront davantage leur agentivité et leur performativité. Les personnages lepagiens, peu importe leur nature, témoignent de représentations et de reconstructions du passé que l'artiste tente, malgré les surgissements amnésiques, par les différentes modalités mémorielles du récit, de faire jaillir de l'oubli.

### 3 CHAPITRE III : L'INTERMÉDIALITÉ CHEZ LEPAGE

Dans ce chapitre, nous examinerons, selon une perspective intermédiaire, ce théâtre de l'image et de la mémoire, sous l'angle de sa médialité, c'est-à-dire de ses modalités de médiation. Nous nous pencherons plus particulièrement sur les composantes de la scène – humaines et autres qu'humaines – et leur agentivité qui opèrent selon une logique d'interactions relevant de médiations du passé autant que de l'oubli. En effet, nous examinerons de quelle manière les images, notamment la photographie et les écrans, s'imposent comme des traces mnésiques. Nous verrons que la transfiguration, chez Lepage, entraîne des transformations immédiates à la valeur des objets que nous qualifierons « d'agentivités fluctuantes ». Nous serons à même de constater que le passé hante l'architecture lepagienne – les lieux et les espaces – à travers le surgissement de traces mnésiques.

#### 3.1 Quelques notions intermédiales

Née de l'avènement des technologies numériques, l'intermédialité scrute les échanges entre les arts et plus spécifiquement, ce qu'il y a entre les médias. Depuis les années 1980, les études interartistiques – notamment celles de Walter Moser portant sur les relations entre les médias et leur esthétique – sont considérées comme intermédiales. Larrue souligne que, telle que nous la comprenons, l'intermédialité est à la fois un objet, une dynamique et une approche :

Comme objet, elle concerne les relations complexes, foisonnantes, polymorphes, multidirectionnelles entre les médias. Comme dynamique, l'intermédialité est ce qui permet l'évolution et la création de médias, elle est aussi ce qui produit des résidus médiatiques. Il découle de cela la nécessité d'une approche originale susceptible de mieux comprendre cet objet et cette dynamique<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Jean-Marc Larrue, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle. Images et sons », 2015, p. 2

L'origine du terme intermédialité réfère à l'« intermédia », rappelle Larrue, qui, comme sa morphologie l'indique, renvoie à ce qui se situe entre les médias. Jacques Rancière entend par médium « “ ce qui se tient entre ” : entre une idée et sa réalisation, entre une chose et sa reproduction. Le médium apparaît ainsi comme une intermédiaire, comme le moyen d'une fin ou l'agent d'une opération<sup>154</sup>. » Cette conception de Rancière, fait ressortir l'importance de « l'entre-deux » et du même coup, de mise en relation. Il doit y avoir, selon cette perspective, deux choses, deux disciplines, deux médias pour qu'il y ait intermédialité. Les propos de Rancière font écho à ceux de Moser : « la médialité d'un art, qui tend à s'effacer dans un semblant de transparence, devient nécessairement apparente quand deux médias différents entrent en jeu et interfèrent<sup>155</sup>. » Rancière fait état de la dualité entre deux réalités de l'art :

[...] premièrement l'art est de l'art quand il n'est que de l'art ; deuxièmement l'art est de l'art quand il n'est pas que de l'art. On peut synthétiser les deux propositions contradictoires de la façon suivante : l'art est de l'art pour autant qu'il est possible que ce qui est de l'art, en même temps, ne soit pas de l'art. Il est de l'art quand ses productions appartiennent à un milieu sensible où se brouille la distinction entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas<sup>156</sup>.

L'accélération, sans précédent, engendrée par les technologies numériques opère un changement de paradigme : cette apparente immobilité fait place au mouvement. Larrue affirme : « Tout est processuel. [...] Il s'agit d'un changement radical non seulement dans l'approche scientifique des phénomènes de communication mais dans l'organisation des savoirs<sup>157</sup>. »

---

<sup>154</sup> Jacques Rancière, « Ce que le “médium” peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil*, n° 1, 2008, p. 1.

<sup>155</sup> Walter Moser, « L'interatualité : pour une archéologie de l'intermédialité », in Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion », vol. 14, 2007, p. 80.

<sup>156</sup> Jacques Rancière, *art. cit.*, p. 1-2.

<sup>157</sup> Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Revue Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 177.

Il nous apparaît nécessaire de préciser que le théâtre contemporain est considéré, par certains, comme un « hypermédia ». À la fois opaque et transparent, le théâtre a la capacité d'intégrer les autres arts ainsi que les médias et les nouveaux médias sans altérer leur « ontologie ». Point de vue partagé par Larrue pour qui « le théâtre n'est ni un art ni un média comme les autres, c'est un "hypermédia"<sup>158</sup>. » Les travaux de Chiel Kattenbelt vont dans le même sens :

C'est en raison de sa capacité à incorporer tous les médias que l'on peut considérer le théâtre comme un hypermédia, c'est-à-dire comme un média qui peut contenir tous les médias. C'est peut-être à cause de cette spécificité que le théâtre a toujours été et continue de jouer un rôle si important dans les échanges entre les arts. Dans le théâtre contemporain, la technologie numérique fonctionne dans les échanges entre les arts comme une interface. Pour pousser plus loin cette hypothèse, nous pourrions dire que, au niveau du média, le théâtre est un hypermédia physique, alors qu'au niveau des systèmes de signes, Internet est un hypermédia virtuel. C'est parce qu'il est un hypermédia que le théâtre fournit, comme aucun autre art, une scène pour l'intermédialité<sup>159</sup>.

## 3.2 Les images

### 3.2.1 Le théâtre de l'image

L'arrivée des nouveaux médias a affecté la manière de concevoir le théâtre et la réception du public, comme le relève Lepage :

Il est évident que les médias ont changé et changent notre façon de penser, autant sur le plan de la forme que du contenu. Le public auquel on s'adresse aujourd'hui voit beaucoup de cinéma et de télévision où se développe un langage qui l'habitue à superposer les informations. Le public ne perçoit plus

---

<sup>158</sup> Jean-Marc Larrue, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *art. cit.*, p. 196.

<sup>159</sup> Chiel Kattenbelt, « Intermediality in Theatre and Performance : Definitions, Perceptions and Medial Relationships », in *Culture, language and representation*, vol. VI, 2008, p. 23.

les choses de la même façon, on peut donc lui raconter une histoire de manière différente<sup>160</sup>.

La dramaturgie lepagienne s'inscrit dans le théâtre de l'image, forme qui s'est véritablement implantée au XX<sup>e</sup> siècle. La création, *Regard du sourd*, de Robert Wilson en 1971, est considérée comme l'avènement du théâtre de l'image tel qu'on le connaît aujourd'hui. Bien que sa définition demeure fluctuante, Marie-Christine Lesage le synthétise ainsi, en préférant parler de « technique de l'image » :

J'entends tout ce qui relève de médiums d'enregistrement du réel et des productions visuelles non référentielles que permet l'usage du film, de la vidéo (avec tous les procédés qui les caractérisent) et d'écrans (moniteurs, grands écrans de formes et de matériaux divers, du plus opaque au plus transparent)<sup>161</sup>.

Selon Béatrice Picon-Vallin, cet art théâtral est d'abord et avant tout « celui qui, né de la vision du metteur en scène, déclenche et déchaîne celle des spectateurs<sup>162</sup>. » Le théâtre lepagien, tel que nous l'avons vu au chapitre précédent, opère ainsi, il exige l'engagement du public en instaurant un régime de la performativité spectatorielle qui repose essentiellement sur la perception du spectateur qui doit reconstruire le passé à partir des fragments qui lui sont donnés.

Hébert et Perelli-Contos, elles, tiennent à le différencier du cinéma, le théâtre de l'image étant « un art en mouvement » et le cinéma l'« art du mouvement<sup>163</sup> ». L'art

---

<sup>160</sup> Robert Lepage, cité par, Irène Perelli-Contos, Chantal Hébert et Marie-Christine Lesage in « La tempête, Robert Lepage », *art. cit.*, p. 64.

<sup>161</sup> Marie-Christine Lesage, « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes », *Communications, Théâtres d'Aujourd'hui*, sous la direction de Sylvie Roques, n° 83, 2008, p. 142.

<sup>162</sup> Béatrice Picon-Vallin, « La mise en scène : vision et images », in Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images. Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du Spectacle », 2004, p. 17.

<sup>163</sup> Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « D'un art du mouvement à un art en mouvement : du cinéma au théâtre de l'image », *art. cit.*, p. 71.

théâtral repose sur la volonté de remise en question et de transformation du médium qui, par rapport au septième art, « cherche moins à faire voir le mouvement du monde réel qu'à poser le regard sur lui-même et, incidemment, sur ses propres mouvements et mécanismes obscurs<sup>164</sup>. » Elles expliquent que le théâtre de l'image a transformé le regard du spectateur en ce qui concerne son rapport au monde par « des manipulations de matériaux ou d'éléments (objets, textes, images, sons), fondées non pas sur le réel, mais sur les modèles ou constructions mentales que nous nous formons de la réalité<sup>165</sup>. » En jouant avec les codes du visible, il s'éloigne des contraintes de la mimesis traditionnelle notamment « par sa capacité à transformer l'ordinaire et à jouer tant avec les objets mnémoniques stockés qu'avec les objets sensibles disponibles (que nous désignons par les termes suivants : *éléments, ressources*)<sup>166</sup>. »

Selon Fouquet, tel que pratiqué par Lepage, le théâtre de l'image « met en scène le voir. Il est aussi l'occasion d'explorer l'acte même de penser comme d'imaginer : par-delà le voir, c'est l'analyse, l'extrapolation, le lien, la dérive onirique, bref le pouvoir de réflexion et d'imagination qui sont en jeu<sup>167</sup>. »

### 3.2.2 L'image et les écrans

Fouquet s'attarde longuement sur l'image lepagienne – particulièrement dans son ouvrage *Robert Lepage, l'horizon en images*. Les significations étymologiques qu'il relève nous permettront d'examiner ce qu'elles révèlent sur l'image en tant qu'objet, marque du passé :

L'étymologie du mot image est multiple et désigne d'abord tout autre chose qu'une réalité esthétique : une réalité du monde des croyances, des dispositifs

---

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, *La face cachée du théâtre de l'image, op. cit.*, p. 56.

<sup>166</sup> Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage », in Béatrice Picon-Vallin (dir), *Les écrans sur la scène, op. cit.*, p.176.

<sup>167</sup> Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images, op. cit.*, p. 85.

imaginaires à qui l'on attribue une efficacité. Vocabulaire technique, l'*imago* est le visage d'une absence, la matérialisation d'une disparition<sup>168</sup>.

L'*imago* prend tout son sens, dans 887, par l'utilisation de la photographie. La photo, l'image, est une trace du passé, une empreinte, une « empreinte lumineuse par contact<sup>169</sup> ». Fouquet avance que « la photographie intervient comme art de la citation, comme œuvre indiciaire liée au souvenir, mais surtout comme métaphore de l'appareil psychique<sup>170</sup>. » Tel qu'étudié au chapitre précédent, les photos du père présentées au public grâce aux écrans – des surfaces d'inscription de la mémoire qui rappellent, actualisent les souvenirs – sont des représentations de la disparition, de la figure de l'absence, elles sont littéralement des médiations du passé. Fouquet souligne que, chez Lepage, « l'image fait mémoire » :

Elle le fait, par le biais d'une technologie qui prend en charge la représentation. L'image est une tentative, une technique, pour combler une absence, rendre présent l'absent, ce qui rejoint la définition même de la « représentation », présenter à nouveau<sup>171</sup>.

Nous indiquions, au second chapitre, comment la photographie pouvait restituer la présence d'un être absent, du moins en donner l'illusion, faire ressentir les effets de présence, tels qu'entendus par Poissant. Il nous apparaît indispensable de souligner le paradoxe entourant les effets de présence qui, du même coup, évoque avec force l'absence. Les effets de présence « se construisent à partir d'une absence, ils rendent présente une absence<sup>172</sup>. » Cette dualité de « la présence absente » évoque la conception

---

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>172</sup> Renée Bourassa, « De la présence aux effets de présence : entre l'apparaître et l'apparence », in Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes – Presses de l'Université du Québec, coll. « Le Spectaculaire », 2013, p. 133.

du souvenir, selon Ricœur, soit « une empreinte de quelque chose qui a été mais qui maintenant n'est plus<sup>173</sup>. »

L'image lepagienne est une trace du passé qui nécessite l'engagement de la salle pour exister ; le spectateur doit reconstruire cette « absence », tel que l'explique Fouquet :

Il s'agit de réfléchir au mode de constitution de l'image et à sa perception par le public, tout en mettant en valeur une logique imaginative qui fonctionne à partir de stimuli et d'emprunts technologiques, sous le signe de la mémoire. Mémoire d'une présence, mémoire d'une absence, mémoire d'une confrontation et surtout mémoire construite à partir des images partagées comme autant de souvenirs, comme autant d'échos<sup>174</sup>.

Dans 887, par les images projetées sur les écrans, Lepage convie le public à pénétrer dans son enfance. Mais ce que le spectateur voit ressemble étrangement à des images issues d'un jeu vidéo. De petits personnages s'animent *directement* sur l'écran pour représenter la famille de Lepage et ses voisins de palier de la rue Murray. Lepage en donne juste assez pour que le public puisse s'identifier et en même temps qu'il soit en mesure de reconstruire ce souvenir. Josette Féral relève un cas semblable à celui-ci qu'elle définit comme une « interaction présentant certains traits du vivant » :

En effet, dans l'usage courant, la notion de présence appliquée aux médiums technologiques qui recréent de la présence à l'écran par le biais d'outils numériques, renvoie à une interaction présentant certains traits du vivant (intentionnalité, rationalité, réactions pondérées ou aléatoires, interactivité), créant l'illusion de présence chez le spectateur alors que ce dernier sait pertinemment que, derrière ces effets, il n'y a rien, [...] <sup>175</sup>.

---

<sup>173</sup> Paul Ricœur, *L'oubli*, conférence prononcée dans le cadre du *Forum universitaire de l'Ouest Parisien*, Paris, le 9 février 1999.

<sup>174</sup> Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, *op. cit.*, p. 85-86.

<sup>175</sup> Josette Féral et Edwige Perrot, « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux », in Josette Féral (dir), *Pratiques performatives, Body-Remix*, Presses de l'Université de Rennes, 2011. p. 11-40.

Le théâtre de l'image lepagien instaure, comme nous l'avons vu au premier chapitre, un régime d'authenticité qui assure la crédibilité du discours mémoriel par la vision, la perception du public qui crée, recrée le passé. Le spectateur devient en quelque sorte un miroir reflétant ce qu'il voit. Cela fait écho à la notion de perception, telle que Bergson la conçoit dans *Matière et mémoire*. Il soutient que la perception fait apparaître un objet là où il n'est pas, lui permet de faire mirage :

Quand un rayon de lumière passe d'un milieu dans un autre, il le traverse généralement en changeant de direction. Mais telles peuvent être les densités respectives des deux milieux que, pour un certain angle d'incidence, il n'y ait plus de réfraction possible. Alors se produit la réflexion totale. [...] La perception ressemble donc bien à ces phénomènes de réflexion qui viennent d'une réfraction empêchée; c'est comme un effet de mirage<sup>176</sup>.

### 3.3 Les transformations

#### 3.3.1 L'agentivité des « objets »

Fouquet soulève que l'objet lepagien « jouit de ce statut intermédiaire entre matière et pensée qu'Hegel attribue à l'œuvre d'art : il tient “le milieu entre le sensible immédiat et la pensée pure”<sup>177</sup>. » Il ajoute que l'objet, chez Lepage, est utilisé tel un *ready made* :

[I]l est utilisé dans sa matérialité brute, introduit sur la scène (de l'art), mais, proche de la pensée pure, il devient le prétexte et le support de toute une dérive poétique, à travers laquelle Lepage met à mal le réel, l'interprétant à sa guise. L'objet trouve de nouvelles significations et utilisations<sup>178</sup>.

L'étymologie du mot « objet », *objectum*, en latin, signifie « ce qui est placé devant ». Lepage octroie aux objets – littéralement placés devant lui et devant le public –

---

<sup>176</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, *op. cit.*, p. 21-22.

<sup>177</sup> Hegel, cité par, Ludovic Fouquet in *Robert Lepage, l'horizon en images*, *op. cit.*, p. 63. Fouquet ajoute dans la note de bas de page, cette autre citation du philosophe provenant du même passage : « Ce n'est pas encore la pensée pure, mais, en dépit de son caractère sensible, ce n'est plus une réalité purement matérielle, comme sont les pierres, les plantes et la vie organique. »

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 18.

des possibilités de transformation qui sont sans limites. L'utilisation des boîtes à chaussures dans *La trilogie des dragons*, telle que le mentionne Roy, l'illustre bien :

Nécessaires, les objets deviennent intéressants par leur mode inhabituel d'utilisation en fonction d'un référent qui transforme leur portée sémantique. D'un objet simple, banal, peut émerger tout un monde, toute une histoire. Pensons aux boîtes à chaussures avec lesquelles jouent Françoise et Jeanne au début de *la Trilogie* [sic]. Chaque boîte devient une maison. De ce jeu anodin va naître tout l'ancien quartier chinois de Québec, rue Saint-Joseph. Et des personnages sortiront de ces boîtes comme par magie<sup>179</sup>.

Une des forces du théâtre de Lepage repose sur l'agentivité des composantes de la scène, en particulier celle des objets : des transformations que le spectateur doit être à même de fabriquer, de se représenter. Les modalités de l'agentivité lepagienne créent des médiations du passé. Dans *La face cachée de la lune*, la porte du lave-linge évoque non seulement les moments liés à la mère faisant sa lessive, mais elle symbolise la mère qui donne naissance, tel que nous l'avons vu précédemment, elle deviendra hublot de navette spatiale, puis aquarium.

L'agentivité, chez Lepage, ne se restreint pas aux objets, tels qu'on les comprend traditionnellement, mais elle inclut toutes les entités présentes sur le plateau scénique – depuis l'appareillage technique jusqu'à l'acteur, en passant par les éléments de scénographie – et que nous pouvons en ce sens assimiler à des objets. Il apparaît, dans cette perspective, qu'un des agents les plus influents de la scène lepagienne est le corps de l'acteur dont les potentialités reposent cependant sur sa mise en relation avec les autres composantes de la scène. Rappelons que ce corps est, en premier lieu, l'intermédiaire entre toutes les couches endogènes qui le composent, entre les multiples identités qui habitent le corps performant, comme l'explique Gargano :

Nous pouvons constater que le travail du comédien se révèle de plus en plus

---

<sup>179</sup> Irène Roy, « Robert Lepage et l'esthétique en contrepoint », *L'Annuaire théâtral*, n° 8, 1990, p. 75.

paradoxal en ce qui concerne le regard aliéné et aliénant porté sur un corps qui se révèle être le sien. Si le corps de l'acteur est devenu l'espace scénique, c'est à l'intérieur de cet espace que se construisent des zones théâtrales supplémentaires, des « tréteaux » pour ainsi dire, où tous les moyens de la théâtralisation se révèlent comme tels<sup>180</sup>.

Le corps de l'acteur – par ses expressions, son jeu et sa gestuelle physiques – devient à proprement parler la médiation qui anime ces objets, comme de véritables marionnettes. Dans *La face cachée de la lune*, une planche à repasser sur laquelle est déposée un caillou, une casquette et une chemise devient Philippe enfant, lors d'un examen radiologique (alors qu'on lui découvre une tumeur au cerveau). Lorsque l'acteur passe ses bras dans la chemise et anime la planche, le jeu de l'acteur « médie » le passé, l'opacifiant dans le présent. Dans une autre scène, une étagère de métal, objet imposant, bloque la porte de l'ascenseur et maintient André coincé à l'intérieur de l'appareil. Par sa gestuelle, plus précisément par le mime – il fait semblant de sortir des livres et autres objets déposés sur l'étagère – l'acteur est cet entre-deux qui relie le présent au passé, une médiation du passé, ici aussi.

Selon Féral, chez Lepage, ce n'est pas tant dans la virtuosité du corps de l'acteur que réside l'intérêt que dans sa relation avec l'espace, les objets et la technologie. Elle affirme qu'il n'a de sens que « dans la mesure où il dialogue avec les autres composantes de la scène<sup>181</sup> » puisque l'acteur fait « partie d'un ensemble plus vaste, d'une vision de la scène dont le jeu ne serait finalement qu'une composante, somme toute peut-être mineure s'il n'était pas création entière<sup>182</sup>. » Lesage va dans le même sens, en évoquant que, dans le théâtre de Lepage, il s'opère une sorte de fusion entre l'acteur et les technologies :

---

<sup>180</sup> Cara Gargano, *art. cit.*, p. 116.

<sup>181</sup> Josette Féral, « Entre théâtre et cinéma : le jeu chez Robert Lepage », in Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Les Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013, p. 57.

<sup>182</sup> *Ibid.*, p. 68.

Quelle que soit la nature des écrans et des projections, ils ont chez ce créateur une fonction « intégratrice », car ils permettent de tisser entre le corps de l'acteur et les images sur le support-écran des relations inédites qui [...] tendent à fusionner les deux, les supports matériels (l'écran) se transmuant en de véritables milieux de jeu, qui se rapprochent analogiquement d'une scène virtuelle<sup>183</sup>.

Dans 887, il y a un exemple patent d'une relation inédite, telle que l'entend Lesage, où Lepage *joue* avec l'ombre de sa sœur, personnage écranique que nous avons décrit au chapitre précédent. Le corps de l'acteur devient l'intermédiaire agentiel, le médium qui rend possible l'interaction entre ces deux personnages, l'un en chair et l'autre issu d'un écran. Il est indéniable que la corporalité lepagienne déploie une charge poétique forte qui renouève la manière de voir le jeu de l'acteur avec l'appareillage scénique. Lesage conçoit d'ailleurs l'intermédialité en ce sens :

L'intermédialité à laquelle je me réfère concerne la mise en relation (inter-) de différentes médiations sur la scène théâtrale. Si le corps de l'acteur peut être envisagé comme un lieu de médiation entre un texte (s'il y en a un), un personnage et des spectateurs, l'intermédialité cherche plutôt à mettre l'accent sur les supports matériels qui font partie de la scène contemporaine. Ces supports transforment les modalités expressives et les structures symboliques propres aux processus de la théâtralité scénique<sup>184</sup>.

Le corps de l'acteur, chez Lepage, serait ainsi le dispositif de médiation qui permet au monologue de devenir dialogue. Dans 887, les échanges entre les personnages de Robert Lepage – la diva – et Fred passent uniquement par « la partition » de la star vaniteuse. Mais c'est surtout par le corps – et plus précisément par sa gestuelle – que la conversation s'établit. Ce procédé exige encore la coparticipation du public qui doit *créer* ce que Fred *dit* :

---

<sup>183</sup> Marie-Christine Lesage, « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes », *art. cit.*, p. 143-144.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 142-143.

Prends-le! Mon dieu que t'es orgueilleux ... J'ai rarement vu quelqu'un d'orgueilleux comme toi! Il met les billets dans les poches du manteau.

...

Aye, c'est quoi l'affaire? Coudonc, toi, c'est-tu ton sevrage qui t'a fait perdre ton sens de l'humour? Ça revient-tu, un moment donné?

...

Bon, ben, c'est ça! Déguedine! Si tu penses que je vais me laisser insulter! Robert lance à Fred son manteau. Fred quitte. Robert retourne dans la cuisine, prend le texte de *Speak White* et s'assoit pour le mémoriser<sup>185</sup>.

Le corps de l'acteur crée une véritable relation entre lui et le personnage imaginaire – tel que nous l'avons indiqué au second chapitre. Le théâtre lepagien parvient à instituer par l'agentivité des composantes du plateau scénique des conventions non-traditionnelles que le spectateur accepte et auxquelles il participe. Cette coprésence brise la fixité du médium notamment en transformant le point de vue. L'agentivité crée un nouveau langage scénique ; la poétique lepagienne.

### 3.3.2 La transfiguration

Pour Lepage : « Quand le spectateur vient au théâtre, il vient inconsciemment assister à une transfiguration<sup>186</sup>. » La transfiguration au sens le plus simple, chez Lepage, s'opère toujours devant le public et dans bien des cas, avec sa complicité. Dans les solos 887 et *La face cachée de la lune*, Lepage change de peau devant son auditoire. Dans 887, la scène intitulée : *Casse-croûte* illustre bien la transfiguration lepagienne comme modalité de médiation du passé. Le corps performant renvoie au spectateur deux images distinctes et simultanées, rappelant le décalage mutuel tel que développé par Bunzli et explicité au second chapitre : celle de l'acteur, Lepage qui joue, et celle du personnage

---

<sup>185</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 113-114.

<sup>186</sup> Robert Lepage, cité par, Rémy Charest in *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même, 1995, p. 160.

issu du passé, son père incarné par Lepage. Sans aucune parole, la transfiguration s'opère devant les yeux du public :

Il prend une bouteille de boisson gazeuse sous le comptoir, la décapsule, en boit une gorgée et la dépose sur le comptoir. Il découvre une casquette semblable à celle que son père portait sur la photo où on l'a vu en chauffeur de taxi, il en dépoussière le dessus, et revient de derrière le comptoir pour s'asseoir sur le troisième tabouret, dos au public.

Les sons qu'on entendait se sont transformés en une calme et enveloppante musique de big band d'une autre époque<sup>187</sup>.

Lepage évoque d'autres niveaux de transfiguration présents au théâtre :

[...] dans le fait de voir un acteur jeune jouer un personnage vieux : transformation de la voix, usage de maquillage pour changer les traits, etc. Mais elle existe aussi d'une façon plus spirituelle quand l'acteur est habité par le personnage – ou le personnage par l'acteur, selon le point de vue qu'on a sur le jeu. Finalement, on la trouve dans le récit : au cours d'une pièce, les personnages sont soumis à des épreuves qui leur font subir une métamorphose<sup>188</sup>.

Selon une perspective intermédiaire, la transfiguration nous apparaît comme une des modalités permettant le changement d'agentivité de la *valeur* de l'objet, l'agentivité fluctuante dont nous parlions. La scène, *La valse des patineurs*, dans *La trilogie des dragons*, en fournit un exemple éloquent. La scène est construite en trois temps : d'abord, un couple de jeunes fiancés s'élance sur la scène, chaussés de patins, suivis par d'autres personnages – tous des couples amoureux – qui s'exécutent avec grâce. Dans un deuxième temps, des patineurs se joignent à eux et se mettent à marcher d'un pas militaire avec leurs patins, martelant le sol et saccageant tout ce qui s'y trouve. Et dans un dernier temps, la parade devient un champ de bataille sous les bombardements :

---

<sup>187</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 154-155.

<sup>188</sup> Robert Lepage, cité par, Rémy Charest in *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, *op. cit.*, p. 160.

La parade se transforme peu à peu en assaut, les militaires traversant le plateau en diagonale, renversant les chaises et piétinant les chaussures. [...] Puis, sur le dernier changement de tempo, les militaires rassemblés sur le trottoir envahissent le plateau et écrasent les chaussures sous les lames de leurs patins [... ]<sup>189</sup>.

Symbolisant le début de la Deuxième Guerre mondiale, l'objet – des patins et plus particulièrement des lames – se transforme, passant du registre du divertissement à celui d'arme dévastatrice. Lepage, en variant les fonctions des objets, au fil du récit, leur confère des qualités du vivant et du coup rend poreuses les cloisons entre les catégories usuelles (vivant-non vivant, animé-inanimé, être-chose, etc.).

### 3.3.3 Les métamorphoses de la scène

Si l'on perçoit le plateau scénique lepagien comme un environnement dans lequel l'acteur peut se transformer – transformation physique et psychologique s'effectuant au cours de la pièce – on peut voir les choses à l'inverse et penser que l'acteur peut lui aussi métamorphoser, transformer, voire agir sur l'espace de jeu et dans le cas qui nous occupe, il est non seulement un agent, un intermédiaire, mais une médiation du passé.

Dans 887, lorsque Lepage, sur la scène, manipule la caméra lui-même à partir de son téléphone cellulaire, telle une télécommande, qu'il fait apparaître ou disparaître des images passées sur l'écran, n'est-il pas littéralement en train d'agir sur son environnement? Ne fait-il pas partie de cette grande machinerie lui aussi? Dans ce solo, Lepage, placé dans l'espace théâtral au travers duquel il coexiste avec tout un appareillage scénique – technique et technologique – devient lui-même un « appareil », une composante de la scène. Par ce procédé, l'artiste entraîne des transformations quant à la nature du personnage et renouvelle les possibilités performatives du théâtre.

Si on peut voir, ici, l'acteur tel une machine parmi la machinerie, il est intéressant d'évoquer que le nom *Ex Machina* est emprunté à l'expression latine : « *Deus ex*

---

<sup>189</sup> Robert Lepage, *La trilogie des dragons*, *op. cit.*, p. 94.

machina » signifiant « dieu issu de la machine ». Rappelons que Lepage et ses collaborateurs souhaitent exclure du nom de leur compagnie le mot théâtre ne voulant se rallier à une seule discipline. Lepage explique que le nom réfère à la machinerie et que dans l'acteur, dans sa manière d'aborder le jeu, « il y a une mécanique là-dedans aussi<sup>190</sup>. »

La scène, chez Lepage, se métamorphose ainsi sous les yeux du spectateur – sauf exceptionnellement lors des entractes – et parfois même, comme nous venons de le mentionner, par l'intervention de l'acteur qui la transforme *directement* : « Il sort de sa poche son portable et l'utilise telle une télécommande. Il le pointe en direction de l'écran, et fait apparaître cette adresse : 887, avenue Murray<sup>191</sup>. »

### 3.4 Une Architecture du passé

Dans 887, la construction scénique repose en grande partie sur la maquette de l'immeuble à logements qui, se transformant au fil du récit, fait apparaître les personnages et les souvenirs d'enfance de Lepage. Elle agit comme un intermédiaire agentiel de la mémoire. Lepage recourt à un artifice de façon ouverte, « opaque » pour susciter l'adhésion du public. Et c'est sa participation à cette construction qui facilite son adhésion.

L'immeuble de la rue Murray est la ressource à l'origine du spectacle, mais elle est aussi la ressource de la mémoire, le « palais de la mémoire » tel que le suggère Lepage, au début de la pièce :

Pensez à un lieu que vous avez bien connu lorsque vous étiez très jeunes. Ça peut être un lieu où vous avez habité ou tout simplement un lieu que vous avez beaucoup fréquenté, comme une école ou un centre de loisirs. Vous placez les phrases, les paragraphes, les éléments d'un texte que vous avez à mémoriser dans les nombreux recoins des différentes pièces de votre palais

---

<sup>190</sup> Robert Lepage, cité par, Rémy Charest in *op. cit.*, p. 33.

<sup>191</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 32.

de la mémoire. Et, tout simplement, quand vous avez besoin de vous en [sic] rappeler, vous revisitez mentalement les pièces de votre palais et vous glanez les différents éléments qui composent le texte que vous avez à dire. Alors, j'ai pensé que le palais de ma mémoire à moi serait probablement situé au 887 de l'avenue Murray, dans la ville de Québec<sup>192</sup>.

Le plateau scénique, dans 887, est issu de la mémoire, laissant apparaître les fragments du passé, çà et là, à travers l'ensemble des éléments le constituant. Fouquet précise que le spectacle lepagien s'érige donc sur la trace :

Chaque spectacle se construit sur la trace, visuelle le plus souvent, d'objets ou d'événements avec lesquels le metteur en scène tente un contact. D'où un dispositif conçu au fond comme un espace sensibilisé, à la manière du papier photographique, un lieu de fixation d'impressions lumineuses. L'ombre, la vidéo, la photo font bien de l'espace scénique un lieu d'interrogation des traces d'ombres. C'est bien la gestion des traces qui fait le spectacle lepagien, surtout les solos, souvenirs de sa propre biographie associés à une autre école de traces plus ou moins illustres<sup>193</sup>.

Dans le film *Le confessionnal*, la maison familiale est le lieu portant les traces du passé. Le protagoniste principal, Pierre Lamontagne, interprété par Lothaire Bluteau, emménage dans le logement de son enfance à la suite du décès de son père. Les souvenirs familiaux refont surface par le rejaillissement incessant de marques laissées par d'anciennes photographies accrochées aux murs. Malgré les nombreuses couches de peinture appliquées, par Pierre, elles réapparaissent et ne cesseront de resurgir qu'après la découverte du secret de ces marques du passé.

Au-delà des lieux, dans l'œuvre de Lepage, les espaces *sont* de la mémoire. Pour construire des ponts entre ces ellipses – espaces ne définissant pas les mêmes moments ou les mêmes époques – des objets les réunissent et permettent au passé et au présent de coexister, tel que l'entend Bergson. Dans *Le confessionnal* et dans 887, le taxi devient le

---

<sup>192</sup> Robert Lepage, *887*, *op. cit.*, p. 31-32.

<sup>193</sup> Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, *op. cit.*, p. 113.

vecteur, la médiation entre les différentes temporalités. Le taxi permet aux différentes époques du récit de se rencontrer, il sert d'agent à ce dialogue temporel. Cette fragmentation du temps, dans l'œuvre cinématographique tout comme dans le solo – pas d'unité de temps – évoque l'agencement de l'architecture mémorielle. Et la construction des lieux et des espaces crée, chez le spectateur, des rencontres inédites entre passé et présent.

## 3.5 Un théâtre de la commémoration

### 3.5.1 Les origines

Si le surgissement des traces du passé est récurrent dans *887* et dans l'ensemble des œuvres mentionnées ici, il n'est pas surprenant que les origines du théâtre se manifestent comme autant de traces d'une mémoire qui tend à disparaître et que l'artiste souhaite réhabiliter au moyen du médium lui-même – parler du théâtre par le théâtre. Dans *887*, Lepage évoque les origines intimes et collectives du théâtre :

Pour moi, le théâtre, ça commence ici : dans un lit à deux étages avec ma sœur Lynda dans une chambre d'enfant de l'appartement 5 du 887 de l'avenue Murray, dans le quartier Montcalm à Québec. Mais les origines du théâtre lui-même sont beaucoup plus lointaines et remontent à des temps immémoriaux. [...] À une nuit où un groupe d'hommes et de femmes s'étaient rassemblés autour d'un feu dans une carrière quelque part, pour se réchauffer et se raconter des histoires<sup>194</sup>.

Dans *La trilogie des dragons* – dont le récit repose sur le thème des origines – le plateau scénique fait référence à l'iconographie de la genèse du théâtre : « C'est un panorama de grotte sur fond de nuit qui se développe. [...] Le hangar dans lequel la pièce est créée à Québec, en 1987, dessine un équivalent moderne de grotte, lorsque le rideau de fond se lève sur sept barils enflammés<sup>195</sup> », relève Fouquet.

---

<sup>194</sup> Robert Lepage, *887*, *op. cit.*, p. 187-188.

<sup>195</sup> Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, *op. cit.*, p. 87.

Le feu prend divers aspects, dans les spectacles de Lepage. Dans 887, le plateau scénique est composé de sources lumineuses, habité par des écrans qui s'allument et qu'on peut voir comme « les déclinaisons du feu originel<sup>196</sup>. » La maquette de l'immeuble à logements brille de tous ses feux, avec ses petits écrans intégrés, pour raconter les origines de Lepage :

Il s'agit d'un multiplex de huit unités, deux par étage : deux au demi-sous-sol, avec chacune une fenêtre donnant sur le salon, les six autres étant chacune dotée, outre d'une fenêtre au salon, d'un balcon et d'une porte pour y accéder. La porte d'entrée et la cage d'escalier, vitrées, occupent la partie centrale du bâtiment. Toutes les surfaces vitrées sont en fait des écrans ACL, permettant d'éclairer et d'animer l'intérieur au gré des moments et des situations<sup>197</sup>.

Dans 887, on voit Lepage « en ombre chinoise, se réchauffant les mains au feu, suggéré par la lumière de la lampe de poche restée sur le lit<sup>198</sup>. » Tout cela confère, à son théâtre, l'aspect du rituel, tel que Fouquet le rappelle : « Lepage s'appuie sur une conception rituelle du théâtre, ou s'invente pour lui-même LE rite initial du théâtre, qui en fait non plus le lieu d'où l'on voit (theatron), mais le lieu où l'on écoute un conteur debout près d'un feu<sup>199</sup>. » Lepage tient le rôle de conteur, celui qui porte la mémoire. « Le théâtre est une cérémonie<sup>200</sup> », affirme Lepage.

---

<sup>196</sup> *Ibid.*

<sup>197</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 33.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>199</sup> Ludovic Fouquet, « L'expérience théâtrale ou l'exploration du rituel », *ETC Revue de l'art actuel*, n° 79, 2007, p. 17.

<sup>200</sup> Robert Lepage, cité par, Irène Perelli-Contos, Chantal Hébert et Marie-Christine Lesage in « La tempête, Robert Lepage », *art. cit.*, p. 64.

### 3.5.2 *Speak White* ou le manifeste de la résistance

Dans 887, Lepage tente par tous les moyens de mémoriser *Speak White*<sup>201</sup>, la bataille est féroce, sa mémoire défaille, mais il tient bon jusqu'à la victoire, jusqu'au couronnement. La pièce se termine avec l'interprétation magistrale du poème par Lepage – point culminant du spectacle. Il explique, ici, le choix de cette œuvre : « Je devais essayer d'apprendre un poème, j'ai alors trouvé ce texte, *Speak White*, qui tout à coup, placé à la fin du spectacle, semblait le résumer en entier et contenir déjà toutes les pistes<sup>202</sup>! » »

En effet, non seulement le texte contient toutes les pièces de ce patchwork théâtral, habilement tissé, mais il est le manifeste de cette lutte contre l'oubli, de cette mémoire qui cherche inlassablement à se ressouvenir « pour raconter une vie de peuple-concierge<sup>203</sup> ». Et en ce sens, il est le geste – salutaire – de la mémoire, rappel commémoratif de toute une nation qui longtemps s'est tue, écrasée sous le poids de la besogne, enterrée par le bruit assourdissant des machines et le hurlement tonitruant des contremaîtres : « *Speak White!* »

Et maintenant que « nous savons que nous ne sommes pas seuls<sup>204</sup> », que nous restet-il? Oublier, encore?

---

<sup>201</sup> « *Speak white* » est une expression qui tire ses origines des plantations de coton américaines, elle incitait les Noirs à s'exprimer dans la langue de leurs maîtres. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les Canadiens anglais se l'approprient et l'emploient envers les Canadiens français lorsque ceux-ci ne s'expriment pas en anglais. Le poème a été écrit, en 1968, par Michelle Lalonde. Il faisait partie du spectacle *Chansons et poèmes de la Résistance*, en soutien à deux membres du Front de libération du Québec (FLQ), Pierre Vallières et Charles Gagnon, arrêtés aux États-Unis et extradés au Québec. D'ailleurs, le titre fait référence à *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières.

<sup>202</sup> Robert Lepage, cité par, Ludovic Fouquet in *Robert Lepage, op. cit.*, p. 53.

<sup>203</sup> Michèle Lalonde, cité par, Robert Lepage in *887, op. cit.*, p. 237.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 240.

### **3.6 Synthèse**

La dramaturgie lepagienne repose sur les fragments d'une mémoire qui tente de se reconstruire à travers les composantes du plateau scénique, mobilisant sa structure et ses mécanismes. Un théâtre de l'image au sein duquel les traces mnésiques fusent de toutes parts au sein de son architecture qui instaure les médiations du passé. Le théâtre de Lepage est un manifeste de la résistance qui lutte obstinément contre l'oubli.

## CONCLUSION

La pratique de Lepage se distingue par la place qu'il accorde au processus mnésique qui, par les différentes modalités mémorielles, déploie un œuvre de la remémoration à la fois personnelle et collective. Son théâtre et son cinéma témoignent en effet d'une préoccupation patente pour le devoir de mémoire. Lepage affirme :

En fait, c'est très important d'être en contact avec ses racines. [...] Et moi, je sentais le besoin de renouer avec mon enfance, avec mon histoire, avec ma culture, avec ma région. Quand on est honnête et authentique, quand on parle vraiment de nous et d'où on vient, les gens [...] s'identifient beaucoup plus facilement à nous, parce que c'est un lien qui est authentique, qui est véritable<sup>205</sup>.

Au premier chapitre, en précisant les origines de la méthode Repère basée sur l'improvisation et l'utilisation d'une ressource – la plupart du temps un objet lié à une expérience du passé – nous avons montré que le théâtre autobiographique, tel que pratiqué par Lepage, exige non seulement l'investissement personnel du comédien qui doit puiser en lui-même pour créer, mais il requiert en même temps l'engagement du public afin de construire à partir des vestiges du passé. L'artiste s'adresse directement à lui, l'induit à prendre part à la représentation. Le spectateur ne peut rester impassible, il est engagé au sein du spectacle comme un acteur, un créateur.

Nous avons constaté, en interrogeant l'autobiographie lepagienne, que l'authenticité est un des fondements sur lesquels repose la construction du discours mémoriel de ses solos. L'adhésion de la salle est primordiale afin qu'opère pleinement la performativité spectatorielle attendue. L'adhésion permet au théâtre de Lepage d'exister, car c'est bien à travers le regard du public que se fabrique la représentation. Ce rapport singulier, sorte de communion entre l'acteur et le public, s'établit tel un pacte – selon la

---

<sup>205</sup> Robert Lepage, cité par, Stéphan Bureau in *Stéphan Bureau rencontre Robert Lepage*, Québec, Amérik média, coll. « Contact », 2008, p. 167-168.

théorie de Lejeune – nécessitant que le spectateur consente à l’authenticité de ce qui se passe sur scène.

Nous avons également vu que l’autobiographie lepagienne trouve dans la perception performative du public un regard qui illumine la scène autrement. La perception est comme un « effet de mirage », pour reprendre les mots de Bergson. C’est peut-être sur ce point que le théâtre de Lepage s’éloigne le plus de son cinéma. Il donne juste assez à voir afin que le spectateur puisse lui-même s’imaginer la scène, plus spécifiquement les souvenirs qui l’habitent. Le public n’a pas à faire à un théâtre naturaliste qui présente les choses dans les moindres détails. Lepage lui laisse le soin de se représenter le discours mémoriel en ses propres « images ». Ce regard qui construit par lui-même ce qu’il voit réfère, en ce sens, à la définition philosophique de la perception soit l’action par laquelle le Sujet à partir d’informations sensorielles fait l’expérience du monde.

Dans le second chapitre, nous avons explicité comment les modalités de l’énonciation chez Lepage sont déterminées par la structure, la fragmentation, de la mémoire. La performativité de la parole relève d’une poésie de l’image – indissociable de la parole, fusionnée à elle – qui se déploie comme un langage. Cette narration par l’image qui fonctionne par assemblage réfère au montage cinématographique – qui est lui-même un agencement d’images, de fragments. Qui plus est, le discours lepagien passe en grande partie par les personnages – dépourvus de psychologie – qui existent et font exister l’Autre essentiellement par leur parole. Selon Sermon et Ryngaert, ces « figures » servent à commenter les faits, les souvenirs et ils les comparent à des médiateurs qui, dans le cas qui nous occupe, deviennent des médiateurs du passé. Cette dramaturgie des actes de parole est avant tout, chez Lepage, une manière de ramener les protagonistes issus de son passé dans le présent.

Au demeurant, nous nous sommes intéressé aux personnages récurrents, dans les solos lepagiens, que l’artiste modèle tels des lieux de mémoire. Nous avons été à même d’observer que le personnage photographique par excellence, dans 887, le père de Lepage,

prend vie par les photos issues de l'album familial. Les photographies du père sont des ressources qui jouent le rôle d'intermédiaire agentiel du passé. Nous avons vu que l'image lepagienne est une empreinte de ce qui a été, une trace mnésique. Le personnage écranique – créé par les effets technologiques ou par l'appareillage technique – quant à lui, est une manifestation de la mémoire lointaine, sorte de réminiscence qui revêt différents aspects de l'ordre des apparitions : ombre, spectre, reflet, double. En outre, le personnage-objet s'anthropomorphise grâce aux traits du vivant que Lepage lui applique. Pensons à la planche à repasser qui devient Philippe enfant ou à la porte du lave-linge qui symbolise la naissance. Chez Lepage, les marionnettes et les objets manipulés sont, eux aussi, des représentations surgissant du passé mais ils demeurent, bien souvent, dans une zone nébuleuse que l'artiste a volontairement choisie afin que le public se questionne sur la nature de ces personnages marionnettiques et y déambule.

Dans le dernier chapitre, adoptant une perspective intermédiaire, nous nous sommes penché sur les modalités de médiation de ce théâtre de l'image. Si au deuxième chapitre, nous relevions que l'image, et plus particulièrement la photographie, parvenait à reproduire des effets de présence, nous avons souligné qu'elle fait ressentir en même temps les effets de l'absence en produisant cet étrange paradoxe relevé par Fouquet : « la photographie [est] à la fois empreinte et écart, rendu figé d'une présence et reproduction en retard d'une présence passée et perdue<sup>206</sup>. »

Ce que nous souhaitons démontrer, en examinant les interactions entre les composantes du plateau lepagien, dans ce troisième chapitre, est que les relations humaines et autres qu'humaines entre les objets scéniques opèrent inexorablement des médiations du passé. Le corps de l'acteur illustre bien l'étendue des modalités de la médiation. Le corps performant, chez Lepage, fait d'abord le lien entre les multiples identités qui le constituent mais il est surtout l'agent interrelationnel entre toutes les composantes de la scène, que ce soit par sa gestuelle, son jeu ou ses interactions.

---

<sup>206</sup> Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images, op. cit.*, p. 115.

Nous nous sommes ensuite attardé à l'agentivité des composantes scéniques qui caractérise le théâtre de Lepage, telle que nous l'avons analysée dans la scène *La valse des patineurs* dans *La trilogie des dragons*. En effet, le phénomène de la transfiguration lepagienne illustre bien les modalités de l'agentivité des objets particulièrement la transformation quasi immédiate de la valeur d'un objet déjà transformé créant une agentivité fluctuante. Cette ingénieuse mécanique de métamorphose des objets est la manière lepagienne de retourner, sans artifice et avec poésie, dans le passé révèle un aspect important de la médialité du processus mnésique. Enfin, nous avons observé que l'architecture des lieux et des espaces, chez Lepage, est hantée par les vestiges du passé qui cherchent continuellement à surgir. Et il apparaît difficile, voire impossible, à l'artiste, de faire abstraction de ces images mentales. Mais l'équilibre, dans son œuvre, semble résider dans cette volonté, peut-être inconsciente, de tendre vers l'oubli. Malgré tous les efforts déployés dans cette entreprise mémorielle, l'oubli occupe enfin la place qui lui revient, la place centrale.

D'ailleurs, dans 887, la scène qui met le plus en évidence la nécessité de l'oubli s'intitule : *Manifeste lu par Gaétan Montreuil*. Pendant la lecture du manifeste du FLQ, à la télévision, la famille Lepage, rassemblée dans le salon pour l'écouter, apprend au même moment la mort de la grand-mère qui souffrait d'Alzheimer. Comme nous l'avons déjà signalé, la mémoire d'un événement du passé est rattachée à l'intensité des émotions vécues. Il y a tout à parier que ce dont les membres de la famille se souviendront de cette soirée, ce ne sont pas les détails du manifeste, mais la mort inopinée de leur aïeule qui semblait déjà dans l'oubli :

Moi, je suis là, debout, en plein milieu du salon, à pas savoir si je devrais rester et assister à ce moment historique ou si je devrais essayer de rattraper mon père qui, je sais très bien, n'est pas allé travailler. Il est probablement allé se réfugier dans son taxi, dans le garage, pour que personne ne le voie pleurer<sup>207</sup>.

---

<sup>207</sup> Robert Lepage, 887, *op. cit.*, p. 219.

Lepage avoue avoir joué avec la chronologie des événements intimes, dans 887. Il n'est pas innocent que ce moment soit jumelé à la lecture du manifeste comme si l'artiste avait cherché, dans une sorte de catharsis, à faire ressentir, au public, la souffrance liée à cette mort et, en même temps, l'omniprésence de l'oubli.

Au terme de cette étude, il nous apparaît évident que le paradoxe mémoriel de départ, que nous évoquions en introduction, ne peut être perçu comme un face-à-face opposant deux adversaires – entre la mémoire et l'oubli – sinon ils se retrouvent hiérarchisés et l'oubli se révèle inévitablement le vainqueur de ce conflit, laissant la mémoire gisante au milieu du champ de bataille. L'oubli n'est pas son ennemi, mais son corollaire. Comme l'affirment les neurosciences, leur inhérence est patente et vitale. Forces supplétives, elles ne peuvent trouver leur salut que dans une régulation subtile oscillant en permanence entre le devoir de mémoire et le besoin d'oubli. Ce qui renvoie à cette question fondamentale soulevée par Nietzsche : jusqu'à quel point une civilisation a-t-elle besoin de l'histoire sans pour autant se retrouver anéantie sous le poids de son fardeau?

Nous avons souligné, dans cette étude, que l'avènement du numérique contribue à la surexposition aux informations et à leur surconsommation, forces obscures qui tendent à englober les sociétés sous des tonnes de choses à voir, à lire, à retenir, à stocker. Cet excès entraîne – tel qu'observé avec le cas de figure de l'archive – les civilisations vers l'oubli de leur historicité. Or, à travers cette capacité de mémorisation sans précédent, ne peut-on pas voir une vérité qu'on s'est trop longtemps cachée? Le droit à l'oubli. Parce que, comme le soutient Nietzsche, le bonheur réside dans notre capacité à oublier.

Héritées d'une culture de la remémoration et de la commémoration, les civilisations se sont érigées à partir d'une architecture vouant un culte aux vestiges historiques. Qui plus est, les sociétés contemporaines aveuglées par l'hypermnésie actuelle, perpétuent cette tradition qui – par son urbanisme fondé sur l'antériorité, sur l'historicisme, pour citer Nietzsche – font vivre dans le passé plus qu'elles ne cherchent à innover. Michel de Certeau remarque que, depuis la période de l'après-guerre, les grands courants

architecturaux se développent d'ailleurs principalement sur la démolition et la reconstruction du patrimoine urbain, ce qui contribue à instaurer une logique de la commémoration et de l'oubli des civilisations : « La stratégie qui, hier, visait un aménagement d'espaces urbains nouveaux s'est peu à peu transformée en réhabilitation des patrimoines [...]. Dès lors, on rénove plus qu'on innove, on réhabilite plus qu'on aménage, on protège, plus qu'on ne crée<sup>208</sup>. »

Dans 887, Lepage réussit cet exercice délicat d'équilibre de cette coexistence intriquée, solidaire et nécessaire du présent et du passé, du passé dans le présent, avec ses ombres, ses silences, ses manques rendus perceptibles par la dynamique de la conjoncture spectaculaire dans l'ici et le maintenant du solo. Par ailleurs, si nous avons encore à approfondir l'autobiographie lepagienne, à partir de ce même cadre théorique, nous aimerions nous pencher sur les ressemblances entre les modalités de l'énonciation propres à l'artiste et celles du stand up comique comme modalités de transcendance des temporalités qui, chez Lepage comme chez l'humoriste, font exister les personnages d'ailleurs et d'avant par leur parole. Bunzli rappelait que, chez Lepage, les échanges entre les personnages servaient de « méthode principale pour raconter des histoires<sup>209</sup>. » Un terrain foisonnant est encore à défricher dans cette direction. L'humour est récurrent dans les solos de Lepage, lubrifiant l'engrenage entraînant souvenirs, oublis et présent, mais il s'avère que l'art comique reste encore perçu à ce jour comme un art mineur. Pourtant, au-delà des préjugés, il y a là tout le génie d'un artiste qui maîtrise parfaitement l'art de faire rire autant que celui d'émouvoir.

Nous espérons que, plus largement, cette étude aura apporté une vision renouvelée de l'oubli, comme corollaire vital de la mémoire et condition essentielle de toute action. Une vision positive de l'oubli, oubli qui ne cherche au fond qu'à alléger le poids de l'existence.

---

<sup>208</sup> Michel de Certeau, Luce Giard, et Pierre Mayol, *L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner.*, Paris Gallimard, 1994, p. 190-191.

<sup>209</sup> James Bunzli, *art. cit.*, p. 235-236.

# BIBLIOGRAPHIE

## Œuvres de Robert Lepage

LEPAGE Robert, *887*, Québec, L'instant même, 2016, 112 p.

LEPAGE Robert, *887*, illustrations de Steve Blanchet [livre interactif avec l'application *887* pour iPhone et iPad], Montréal, QuébecAmérique, 2016, 168 p.

LEPAGE Robert, *La face cachée de la lune*, Québec, L'instant même, 2007, 83 p.

LEPAGE Robert, *La trilogie des dragons*, en collaboration avec Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac et Marie Michaud, Québec, L'instant même, 2005, 176 p.

LEPAGE Robert, *Le confessionnal* [film], scénario : Robert Lepage, Canada, 1995, 100 minutes.

## Mises en scène théâtrales de Robert Lepage

LEPAGE Robert, *887* [spectacle], texte de Robert Lepage, Ex Machina, Théâtre du Nouveau Monde, en 2016 et en 2018.

LEPAGE Robert, *La face cachée de la lune* [spectacle], texte de Robert Lepage, Ex Machina, Théâtre Duceppe, 2019.

## Entretiens avec Robert Lepage

BERGERON Steve, « 887, de Robert Lepage, la mémoire au cœur », *La tribune*, 23 mars 2017, URL : <https://www.latribune.ca/arts/887-de-robert-lepage-la-memoire-au-coeur-da2dc95c1a431d803ee5fc1550455b33> [site consulté le 24 mai 2018].

BUREAU Stéphan, *Stéphan Bureau rencontre Robert Lepage*, Québec, Amérik média, coll. « Contact », 2008, 204 p.

CHAREST Rémy, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même, 1995, 221 p.

COULOMBE Michel, « Entretien avec Robert Lepage », *Ciné-Bulles*, vol. 14, n° 4, 1995, p. 20-24. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/1995-v14-n4-cb1122177/33777ac/> [site consulté le 12 septembre 2017].

COULOMBE Michel, « Entretien avec Robert Lepage », *Ciné-Bulles*, vol. 17, n° 2, 1998, p. 6-10. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/cb/1998-v17-n2-cb1119772/34356ac/> [site consulté le 12 septembre 2017].

FOUQUET Ludovic, *Robert Lepage*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2018, 112 p.

FRÉCHETTE Carole, « "L'arte è un veicolo" : entretien avec Robert Lepage », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, 1987, p. 109-126. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1987-n42-jeu1066525/26931ac/> [site consulté le 12 septembre 2017].

PERELLI-CONTOS Irène, HÉBERT Chantal et LESAGE Marie-Christine, « La tempête, Robert Lepage », *Nuit Blanche*, n° 55, printemps 1994, p. 63-66. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/nb/1994-n55-nb1117118/19573ac.pdf> [site consulté le 11 janvier 2018].

### Études sur Robert Lepage

BUNZLI James R., « Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage », *L'Annuaire théâtral*, n° 18, 1995, p. 233-250. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1995-n18-annuaire3665/041272ar> [site consulté le 15 octobre 2018].

FÉRAL Josette, « Entre théâtre et cinéma : le jeu chez Robert Lepage », in Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Les Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013, p. 55-59.

FOUQUET Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'instant même, 2005, 364 p.

GILBERT Bernard et CAUX Patrick, *Ex Machina*, Québec, Septentrion, 2010, 84 p.

HÉBERT Chantal, « La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet », *L'Annuaire théâtral*, n° 41, 2007, p. 161-173. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2007-n41-annuaire3687/041677ar/> [site consulté le 3 juin 2019].

HÉBERT Chantal et PERELLI-CONTOS Irène, *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, 2001, 202 p.

HÉBERT Chantal et PERELLI-CONTOS Irène, « L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage », in Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'âge d'homme, 1998, p.171-205.

PERROT Edwige, « L'identité autrement dans les solos de Robert Lepage », *Cahiers de théâtre Jeu*, 24 septembre 2012, URL : <http://revuejeu.org/2012/09/24/lidentite-autrement-dans-les-solos-de-robert-lepage/> [site consulté le 11 février 2018].

ROY Irène, « Robert Lepage et l'esthétique en contrepoint », *L'Annuaire théâtral*, n° 8, 1990, p. 73-80.

VAÏS Michel, « Robert Lepage et l'impro », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 137, 2010, p. 65-71. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2010-n137-jeu1511592/63220ac> [site consulté le 16 février 2018].

### Études sur le jeu et le théâtre

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, 518 p.

BEAUCHAMP Hélène, « Appartenance et territoires : repères chronologiques », *L'Annuaire théâtral*, n° 8, 1990, p. 41-72.

BOURASSA Renée, « De la présence aux effets de présence : entre l'apparaître et l'apparence », in Josette Féral et Edwige Perrot (dir.), *Le réel à l'épreuve des technologies. Les arts de la scène et les arts médiatiques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2013, p. 124-147.

FÉRAL Josette et PERROT Edwige, « De la présence aux effets de présence. Écarts et enjeux », in Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives, Body-Remix*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2012. p. 11-40.

FOUQUET Ludovic, « L'écart et la surface, prémices d'une poétique du corps écranique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 103, 2003, p. 114-120. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/jeu/2003-n108-jeu1110649/25979ac/> [site consulté le 5 août 2020].

FOUQUET Ludovic, « L'expérience théâtrale ou l'exploration du rituel », *ETC*, n° 79, 2007, p. 16-21. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/etc/2007-n79-etc1129570/35052ac/abstract/> [site consulté le 27 septembre 2020].

GARGANO Cara, « Le regard autoréflexif du comédien : dédoublement et redoublement dans le spectacle solo », *L'Annuaire théâtral*, n°18, 1995, p. 109-118. URL : <https://www.erudit.org/en/journals/annuaire/2007-n41-annuaire3665/041264ar/> [site consulté le 13 septembre 2017].

GRAVEL Robert et LAVERGNE Jean-Marc, *Impro : Réflexions et analyses*, Ottawa, Leméac, 1987, 159 p.

HÉBERT Chantal et PERELLI-CONTOS Irène, « D'un art du mouvement à un art en mouvement : du cinéma au théâtre de l'image », *Protée*, vol. 28, n° 3, 2000, p. 65-74. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2000-v28-n3-pr2784/030605ar/> [site consulté le 23 avril 2018].

LARRUE Jean-Marc, « De l'expérience collective à la découverte des cycles », *L'Annuaire théâtral*, n° 8, 1990, p. 9-29.

LARRUE Jean-Marc et BEAUCHAMP Hélène, « Entrevue : Les Cycles Repère avec Jacques Lessard », *L'Annuaire théâtral*, n° 8, 1990, p. 131-143.

LEROUX Louis Patrick, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, 2004, p. 75-85. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2004-n111-jeu1111886/25505ac/> [site consulté le 27 juin 2020].

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, 447 p.

PAVIS Patrice, *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2019, 336 p.

PERELLI-CONTOS Irène, *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Montréal, Nota Bene, 1997, 200 p.

PICON-VALLIN Béatrice, « Hybridation spatiale, registres de présence », in Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, p. 9-35.

PICON-VALLIN Béatrice, « La mise en scène : vision et images », in Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images. Les voies de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Arts du Spectacle », 2004, p. 11-31.

POISSANT Louise, « Présence, effets de la présence et sens de la présence », in Louise Poissant et Renée Bourassa, *Personnage virtuel et corps performatif : effets de présence*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Esthétique », 2013, p. 15-44.

QUÉINNEC Jean-Paul, « Le corps du " je " au théâtre, une écriture de soi performative et symptomale chez Christophe Huysman », in Natacha Pugno, *Les doubles je(ux) de l'artiste*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2012, p. 123-140.

ROY Irène, *Le théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, p. 236-240. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1994-n16-annuaire3663/041223ar/> [site consulté le 19 février 2019].

RYNGAERT Jean-Pierre et SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, 169 p.

RYNGAERT Jean-Pierre, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel ordre dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, n° 43-44, 2008, p. 103-112.  
URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2008-n43-44-annuaire3689/041709ar/>  
[site consulté le 27 septembre 2017].

RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, coll. « Lettres supérieures », Paris, Dunod, 1993, 202 p.

SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, coll. « Poche », 2005, 253 p.

STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 1992, 309 p.

VIGEANT Louise, « Jamais seul en scène : Figures du monologue théâtral ou Seul en scène et le Monologue au Théâtre. (1995-2000). La Parole solitaire », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 127, 2008. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2008-n127-jeu1114969/23841ac/> [site consulté le 7 mars 2018].

VIGEANT Louise, « La paradoxale rencontre du virtuel et du réel », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 108, septembre 2003, p. 88-92. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2003-n108-jeu1110649/25974ac> [site consulté le 16 avril 2019].

### **Études sur la mémoire, l'oubli et l'hypermnésie**

AUGER Marc, *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot, 2019. 137 p.

BEAR Mark F. *et al.*, *Neurosciences : à la découverte du cerveau*, Paris, Pradel, 2016, 987 p.

BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle, Essais et conférences*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1959, 214 p.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1965, 282 p.

CANONNE Justine, « Le jeune homme qui n'oubliait rien », *Le cercle de psy*, le 7 avril 2016. URL : [https://le-cercle-psy.scienceshumaines.com/le-jeune-homme-qui-oubliaitrien\\_sh\\_29031](https://le-cercle-psy.scienceshumaines.com/le-jeune-homme-qui-oubliaitrien_sh_29031) [site consulté le 3 mai 2020].

CHAPOUTHIER Georges, *Biologie de la mémoire*, Paris, Odile Jacob, 2006, 208 p.

DELASSUS Éric, *Les vertus de l'oubli*, conférence prononcée dans le cadre du colloque *L'élimination d'archives : une affaire économique, culturelle et psychologique*, Roubaix, le 25 octobre 2013, 6 p. URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00877188/document> [site consulté le 9 septembre 2020].

DULAU Pierre, « L'oubli, le meilleur ennemi de la mémoire », *iPhilo*, le 31 octobre 2019, <https://iphilo.fr/2019/10/31/loubli-meilleur-ennemi-de-la-memoire-martin-steffens/> [site consulté le 14 avril 2020].

GORI Roland, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir, » in *Cliniques méditerranéennes : la mémoire entre psychanalyse et neurosciences*, Eres, 2003/ 1, n° 67, p. 100-108. URL : <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-1-page-100.htm#> [site consulté le 17 mai 2020].

LARRUE Jean-Marc, *Archive, numérisation et technologie, Le paradoxe de l'hypermnésie contemporaine*, [article à paraître].

LE RIDER Jacques, « Oubli, mémoire, histoire dans la “Deuxième considération inactuelle” », *Revue germanique internationale*, n° 11, 1999, p. 207-225. URL : <https://journals.openedition.org/rgi/725?lang=de> [site consulté le 3 avril 2020].

MASCRET Damien, « L'hypermnésie, un phénomène très rare de mémoire totale », *Le Figaro* [en ligne], le 17 août 2015. URL : <https://sante.lefigaro.fr/actualite/2015/08/17/24022-lhypermnesie-phenomene-tres-rare-memoire-totale> [site consulté le 15 juin 2020].

MICHAUD Patricia, « L'oubli, un mal nécessaire? », *Universitas, Le magazine scientifique de l'Université de Fribourg*, le 17 janvier 2016. URL : <https://www3.unifr.ch/universitas/fr/editions/2016-2017/leben-in-der-erinnerung/oubli-un-mal-necessaire/> [site consulté le 7 septembre 2019].

NIETZSCHE Friedrich, *Considérations inactuelles I et II*, Paris, Gallimard, 1990, 552 p.

NORA Pierre, *Les lieux de mémoire*, Tome III, vol 2, *Les France, De l'archive à l'emblème*, Paris, Gallimard, 1993, 992 p.

PERRIN Emmanuel, « Le cerveau humain aurait une capacité de stockage encore plus importante qu'estimée », *Magazine Gentside*, le 28 décembre 2018, URL : [https://www.maxisciences.com/cerveau/le-cerveau-humain-aurait-une-capacite-de-stockage-encore-plus-importante-qu-estimee\\_art37067.html](https://www.maxisciences.com/cerveau/le-cerveau-humain-aurait-une-capacite-de-stockage-encore-plus-importante-qu-estimee_art37067.html) [site consulté le 7 juillet 2020].

PREISSMANN Delphine, « La mémoire, entre conservation et élimination », in *Mémoire et oubli : un éclairage de la psychologie et des neurosciences*, *Arbido*, n° 3, 2016, p. 4-8. URL : [https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB\\_7503B7E329D0.P001/REF](https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_7503B7E329D0.P001/REF) [site consulté le 5 juillet 2020].

RICŒUR Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 2001, 416 p.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, 676 p.

RICŒUR Paul, *L'oubli*, conférence prononcée dans le cadre du *Forum universitaire de l'Ouest Parisien*, Paris, le 9 février 1999, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=t4CmccZOJM0> [site consulté le 8 avril 2020].

### Études sur l'intermédialité

KATTENBELT Chiel, « Intermediality in Theatre and Performance : Definitions, Perceptions and Medial Relationships », in *Culture, language and representation*, vol. VI, 2008, p. 19-29.

LARRUE Jean-Marc, « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale », in Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle. Images et sons », 2014, p. 27-56.

LARRUE Jean-Marc, « Théâtralité, médialité et sociomédialité : Fondements et enjeux de l'intermédialité théâtrale », *Revue Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 32, n° 2, 2011, p. 174-206.

LESAGE Marie-Christine, « Théâtre et intermédialité : des œuvres scéniques protéiformes », *Communications, Théâtres d'Aujourd'hui*, sous la direction de Sylvie Roques, n° 83, 2008, p.141-155.

MÉCHOULAN Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, printemps 2003, p. 9-27. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2003-n1-im1814473/1005442ar/> [site consulté le 4 mai 2018].

MÉCHOULAN Éric, *La culture de la mémoire ou comment se débarrasser du passé?*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2008, 261 p.

MOSER Walter, « L'interatualité : pour une archéologie de l'intermédialité » in Marion Froger et Jürgen E. Müller (dir.), *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, Münster, Nodus Publikationen, coll. « Film und Medien in der Diskussion », vol. 14, 2007, p 69-92.

RANCIÈRE Jacques, « Ce que le “ médium ” peut vouloir dire : l'exemple de la photographie », *Appareil*, n° 1, 2008, p. 2-10. URL : <https://journals.openedition.org/appareil/135> [site consulté le 4 mai 2020].

## Études sur le rire

BERGSON Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, 157 p.

FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, 443 p.

## Autres études

BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, 972 p.

DE CERTEAU Michel, GIARD Luce et MAYOL Pierre, *L'invention du quotidien. 2. Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994, 448 p.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*, traduction de l'allemand par Marie BONAPARTE et Mme E. MARTY, site Les classiques des sciences sociales de l'Université du Québec à Chicoutimi, URL : [http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/essais\\_psychanalyse\\_applique/e/10\\_inquietante\\_etrangete/inquietante\\_etrangete.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_applique/e/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.html) [site consulté le 3 août 2020].

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967, 204 p.

METZ Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », *Communications*, n° 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, 1966, p. 120-124.

MONTANDON Alain, *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992, 176 p.

TODOROV Tzvetan, *L'Éloge du quotidien : essai sur la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Adam Biro, 1993, 191 p.

TODOROV Tzvetan, « Les registres de la parole », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1967, p. 265- 278.

# ANNEXE

## LA MAQUETTE DANS 887



887 et Robert Lepage – Production : Ex Machina – Photo : Erick Labbé



887 et Robert Lepage – Production : Ex Machina – Photo : Erick Labbé