

ROY, Irène, *le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, 99 p.

Arduina Alonzo

Number 16, Fall 1994

L'enfance de l'art : théâtre et éducation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041223ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041223ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Alonzo, A. (1994). Review of [ROY, Irène, *le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, 99 p.] *L'Annuaire théâtral*, (16), 236–240. <https://doi.org/10.7202/041223ar>

ROY, Irène, *le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, 99 p.

Anthropologie, linguistique et sémiologie s'unissent dans cet essai pour amener le lecteur-spectateur à comprendre les créations du théâtre Repère et plus particulièrement les mises en scène de Robert Lepage en tant que nouveau langage poétique. Capter et retenir l'attention et la sensibilité du spectateur, non plus par le texte mais par l'objet (signe prépondérant de ces représentations), requiert une réorientation de la vision, de la perception et de la communication au sein de la représentation théâtrale; telle est l'hypothèse qui guide l'auteure dans son analyse.

La linguistique et la sémiologie sont les principaux référents théoriques de l'ouvrage. Les cinq courts chapitres s'enchaînent aisément et viennent éclairer les œuvres de Robert Lepage. Les différents liens entre le jeu et le théâtre, le processus des cycles Repère et l'analyse des créations *Circulations*, *Vinci*, *la Demoiselle qui pleurait* et *la Trilogie des dragons* servent d'assise à l'auteure pour démontrer la stratégie de ce type de discours scénique en collant à l'organisation syntaxique des représentations. La mise en forme du discours poétique et l'esthétique qui en résulte sont dégagées par une analyse sémiologique de l'image créée ainsi que par l'impact suscité auprès du public. Ce théâtre de l'émotion s'inscrit dans une société contemporaine axée sur la communication, en tant que recherche d'une sensibilité perdue, d'une connaissance et d'une nouvelle compréhension du monde.

Les recherches d'Huizinga, Caillois et Lotman permettent d'établir des corrélations directes entre le jeu proprement dit et le jeu théâtral qui, par le non-respect des

conventions, fait surgir une nouvelle forme. Caillois précise que les jeux traduisent des besoins psychiques et accordent à l'être humain les moyens de faire autre chose. Lotman affirme que le jeu est le moyen d'élaborer de nouvelles connaissances, essence même de l'art. À partir des quatre types de jeu définis par Caillois, on fait ressortir celui qui correspond fondamentalement au théâtre et aux arts du spectacle, soit la *mimicry* (simulacre), lieu inépuisable de l'illusion, de la simulation et de l'imagination. L'auteure cite aussi les deux pôles antagonistes *paida* (instinct primaire et désordre) et *ludus* (structure et ordre), entre lesquels chaque type de jeu évolue, pour conclure selon Caillois, encore une fois, que les représentations théâtrales sont la jonction de la *mimicry* et du *ludus*.

En une deuxième étape, à travers le concept du *bricoleur* de Lévi-Strauss, l'essayiste rappelle l'attitude de l'être humain en tant que réorganisateur d'éléments significatifs en vue de recréer un nouvel ensemble et elle définit ainsi l'attitude créatrice. L'artiste est donc un savant *bricoleur*, car il crée un objet matériel qui est aussi un objet de connaissance. Subséquemment, si l'on considère le créateur des cycles Repère en tant que *bricoleur*, son travail de recherche, en faisant le lien entre *ludus* et *mimicry*, devient un tout nouveau comportement artistique. Les mises en scène de Lepage sont donc des nouveaux modèles qui intègrent jeu, connaissance et information artistique.

Dans un autre chapitre, l'auteure présente les Cycles Repère, méthode de recherche théâtrale mise de l'avant par Jacques Lessard, qui s'est lui-même inspiré du processus «RSVP Cycles» de Lawrence Halprin. L'originalité de ce type de création est son point de départ: l'objet concret stimulant l'émotion du créateur. C'est essentiellement ce qui le distinguerait, selon l'auteure, des créations collectives de 1970 qui privilégiaient avant tout l'idée. De plus, évolution et développement sont les mots de passe de ce processus qui, toujours en mouvance, permet une constante interaction des étapes conduisant à la représentation. Ainsi, les cycles REPÈRE (RE = ressource, P = partition, E = évaluation, RE = représentation) sont détaillés par l'auteure en tant qu'éléments d'un processus de création, qui renvoient à la fonction linguistique et à l'analyse sémiologique. La ressource est ainsi associée à la notion du *representamen*, la partition à l'*objet* et l'évaluation à l'*interprétant* selon la définition du signe-action de Peirce. Sans oublier pourtant qu'un signe, pour être reconnu, exige des connaissances et des capacités d'apprendre par l'expérience, tout en faisant appel à l'intelligence de l'observateur.

La *ressource* est toujours l'élément concret qui met en marche la sensibilité des créateurs et qui nécessite des «interprétants émotifs». La *partition*, organisation et exploration des différentes ressources, sollicite des «interprétants dynamiques». Enfin, l'*évaluation* devient le choix ou l'organisation significative des langages spectaculaires, exigeant des «interprétants logiques». C'est à ce moment que l'on fabrique l'œuvre-chose selon Jan Mukarovsky. Cet objet sensible de la *représentation* devient la synthèse finale des choix effectués. Cette représentation constamment réévaluée et remaniée pourra devenir encore une fois le point de départ (objet sensible) d'un nouveau spectacle.

Plus loin, l'auteure aborde l'étude des mises en scène de Lepage en tant que textes artistiques et s'attarde à la formation du langage scénique en faisant l'analyse descriptive des éléments fondamentaux de la représentation: espace, objet, éclairage, son, musique et acteur. Ces analyses, tirées des quatre œuvres citées plus haut, servent à démontrer l'unité du code visuel et non verbal utilisé dans les images lors de la construction du texte artistique.

L'espace devient tour à tour un espace éclaté, un univers symbolique, un dispositif polymorphe truffé de sens. L'utilisation inhabituelle de l'objet lui accorde la première place dans le choix des signes chez Lepage, qui le transforme en le rendant polyvalent et polysémique. L'éclairage, utilisé comme objet, subit à son tour des métamorphoses et ne dévoile que l'essentiel tout en guidant l'œil du spectateur dans les différentes zones de jeu. Le son et la musique originale, souvent présentés en direct, créent bien plus que de simples atmosphères; ils influencent le jeu des comédiens, et s'intègrent à tous les autres éléments. L'acteur détient par son jeu très gestuel, parfois réaliste ou épuré, une part indéniable dans l'aménagement de signes. Tout en modifiant les lieux et les objets, il y insère sa part d'émotions. Le texte par contre presque inexistant ne détient qu'un rôle secondaire, ce qui a fait dire à certains que les productions manquaient «d'unité stylistique» (p. 55), tandis que d'autres ont surtout parlé de fragilité de contenu. L'agencement de tous ces éléments aboutit à un ensemble significatif et à une nouvelle communication théâtrale. L'esthétisme visuel de Lepage détermine la spécificité de son langage et son originalité. On parle ainsi d'une métamorphose du signe, nécessitant une compréhension au deuxième degré et d'un théâtre de l'imaginaire où l'objet détient la place centrale d'un jeu mis à nu devant le spectateur. La représentation devient poésie, image et convention.

Dans le chapitre suivant, l'auteure précise que «[...] le langage artistique est composé des éléments variables propres au théâtre, tandis que le message tient à l'agencement particulier et dynamique de cette variabilité capable d'engendrer la nouveauté» (p. 61). La création d'une structure artistique s'inscrit toujours dans un langage préexistant et le fait de choisir et de transgresser les normes, en s'opposant à un système, crée inévitablement un nouveau système. La narration dans les œuvres de Lepage ne tient qu'aux objets sur scène et non plus à des signes linguistiques, ces choix font en sorte que la fonction esthétique prime sur la fonction communicationnelle. Quand «[l']organisation syntaxique des objets s'opère au détriment des conventions admises au théâtre depuis des siècles» (p. 64), Lepage transgresse délibérément les codes traditionnels. Il 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.

Enfin, un trait particulier des spectacles de création de Lepage est la rareté de la parole; ce laconisme est un choix esthétique qui transgresse les codes existants. Il développe un nouveau langage, où l'image remplace le mot, déstabilisant ainsi le spectateur qui doit réapprendre à «lire». C'est à ce moment que l'on peut parler d'écart esthétique, un phénomène qui prend en compte les attentes du public. En effet, si le théâtre s'inscrivait avant dans une logique du langage verbal, aujourd'hui, il pousse le spectateur à percevoir différemment et à faire des associations nouvelles. Si toute transformation théâtrale caractérise un changement sociologique et culturel, le théâtre de Robert Lepage, monde d'images, actualise une vision du monde technologique contemporain.

En conclusion, Irène Roy, comédienne ayant participé à la fondation du théâtre Repère, jette un regard analytique sur ce travail de recherche théâtrale et démontre que cette nouvelle approche «maintient la qualité ludique [...] et [...] favorise une communication [...] essentielle à l'élaboration de tout signe artistique» (p. 87).

Cette étude très pointue sur le théâtre Repère servira sûrement à stimuler d'autres chercheurs en ce sens. La lecture se fait aisément bien que, parfois, les rapprochements linguistiques et le vocabulaire spécialisé font penser que le texte s'adresse avant tout à des théoriciens. Les praticiens auraient probablement souhaité que cette étude

approfondisse leurs connaissances sur l'essence même du travail de création, en analysant en détail certaines images de façon à en dégager la construction et la résonance dans le public. On retrouvera, en annexe, la bibliographie qui comporte des ouvrages de linguistique, de sémiologie et d'anthropologie ainsi que la liste de différents articles et revues qui ont parlé des présentations du Théâtre Repère. Irène Roy a bien sûr regardé et expliqué le Théâtre Repère avec son propre outil, la sémiologie, mais c'est une vision... qui laisse toujours la place à d'autres visions.

ARDUINA ALONZO

* * *