

La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet

Chantal Hébert

Number 41, Spring 2007

Sade au théâtre : la scène et l'obsène

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041677ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041677ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hébert, C. (2007). *La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet*. *L'Annuaire théâtral*, (41), 161–173. <https://doi.org/10.7202/041677ar>

Article abstract

This article examines Robert Lepage's fourth solo performance, *La face cachée de la lune*, using a systemic point of view and a paradigm of complexity. Referencing notions such as *interaction*, this study attempts to demonstrate how, on the one hand, Lepage comes to represent the composite figure of the contemporary subject and, on the other, how he links the Self and the Other, the past and the future, history and memory, time and space, the universal and the intimate, all notions considered antagonistic, in a solo performance that, while remaining open to the world, invites the spectator to embark upon an inward journey.

Chantal Hébert
Université Laval

La face cachée de la lune ou la face cachée du sujet

En 1987, Georges Banu écrivait dans *Mémoires du théâtre* :

[...] sommairement, nous pouvons distinguer entre le théâtre dirigé vers l'extérieur de la salle, vers le monde, et celui qui reste dans la salle, en entraînant le spectateur dans un voyage interne à lui-même et à son âme. Le premier fait son centre d'intérêt de l'avenir, le second, du passé. Le premier vise le concret, le second, l'imagination. Le premier se réclame de l'histoire, le second, de la mémoire. Chacun de ses [*sic*] modèles devient alternativement prioritaire tout au long d'un siècle qui ne s'est jamais reconnu dans une seule esthétique [...]
(1987 : 18-19).

S'il est vrai qu'on ne saurait faire tenir le théâtre du XX^e siècle dans une seule et même esthétique, il est néanmoins légitime de se demander s'il n'y aurait pas aujourd'hui un modèle dramaturgique – mais aussi un cadre d'intelligibilité – qui, plutôt que de gagner l'intelligence artistique dans des limitations qui l'atrophient, saurait combiner et articuler les qualités antagonistes des deux modèles identifiés par Banu. Sans nier l'existence de ces modèles *disjonctifs* où l'accent est mis sur la clôture mutuelle, force est de constater que certains créateurs ont bel et bien développé des écritures scéniques singulières qui, au fil des années 80, allaient contribuer à l'émergence d'un nouveau modèle théâtral. Celui-ci a ceci de particulier qu'il associe les deux modèles épinglés par Banu, comme deux figures différentes et complémentaires d'un même phénomène. À l'interface de ces deux figures, qui tout en tendant à s'exclure sont inséparables, se trouve un certain théâtre actuel, qu'Irène Perelli-Contos et moi avons nommé le théâtre de la complexité (2001), et que la théorie du même nom nous permet d'éclairer¹. L'intérêt de ce théâtre de la complexité, dont Robert Lepage est l'un des principaux représentants, tient largement dans sa capacité à concevoir et à organiser les interdépendances et, du coup, à surmonter la vision antagoniste propre à la pensée dualiste occidentale, simplificatrice.

Penser les interdépendances ou mettre en relation semble un des traits dominants du théâtre de Robert Lepage. Le présent article veut examiner les enjeux du modèle lepagien afin de montrer comment ce théâtre de l'image peut être un exemple éloquent d'un modèle dramaturgique du présent. Artiste prolifique et polyvalent, Lepage a produit depuis 25 ans, au Québec et ailleurs, une œuvre aux multiples facettes reconnue internationalement. De spectacle en spectacle, le leitmotiv du voyage est omniprésent. En 2000, Lepage se mettait à explorer *La face cachée de la lune*, étape quasi obligée du parcours d'un artiste qui n'a cessé depuis ses débuts de parcourir la planète... *La face cachée de la lune*, spectacle conçu, mis en scène et interprété par Lepage a été présenté au Grand Théâtre de Québec, du 29 février au 25 mars 2000. Depuis, le spectacle que la critique a jugé émouvant et séduisant par sa simplicité est produit partout dans le monde².

Avant de nous pencher sur ce spectacle, nous devons ouvrir une parenthèse pour mentionner que le *sujet* de la pièce tient, comme toujours chez Lepage, à un tissage ou à un tressage d'histoires. Nous voudrions dire aussi que nous ne pouvons aborder le *sujet* de la pièce sans y introduire la notion de *Sujet* dans son acception d'être pensant. Dans le cas qui nous occupe, ce Sujet, qui est le sujet vivant, le sujet en acte, a deux visages : il est à la fois le sujet créateur (ici Robert Lepage), et le sujet observateur (ou l'instance spectatrice, réceptrice ou critique). De ce point de vue, le sujet d'une œuvre dramatique ou scénique tient d'une multiplication de facettes et, surtout, demeure dépendant du Sujet observateur ici et maintenant. Ce Sujet-là, on ne peut plus contemporain par essence, s'avère constitutif de l'autre sujet (le sujet de l'œuvre ou l'histoire, terme que j'utiliserai à compter de maintenant pour éviter toute confusion).

La face cachée de la lune, quatrième solo de Lepage, dans lequel ce dernier croise ses propres souvenirs à ceux de Philippe sur les pionniers de l'espace³, met en scène deux frères que tout oppose : leur façon d'être, de vivre et de penser. 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.

Philippe vit mal le fait d'avoir été supplanté par son frère dans le cœur de sa mère. Il vit mal la difficulté d'être second et de survivre à ses rêves. Lepage met en miroir la jalousie et l'affrontement des deux frères et la course que se sont livrés Soviétiques et Américains pour la conquête de la lune. Cette course, la référence au programme SETI (Search of Extra-Terrestrial Intelligence = Recherche de vie extraterrestre), les souvenirs d'enfance et d'adolescence deviennent les repères du spectacle solo orienté autour de différentes questions : Comment fait-on face à la réalisation d'un rêve, mais surtout comment y survit-on? Comment peut-on surmonter ses problèmes de réconciliation? Sommes-nous seuls dans l'univers? Soutenu par la trame sonore d'inspiration orientale de Laurie Anderson, *La face cachée de la lune* transporte ses spectateurs vers d'autres mondes. Le spectacle fait des allers-retours incessants entre ces deux conquêtes : celle de la mère, celle de la lune, croisant le récit d'une vie humaine avec la conquête de l'espace. Souvenirs personnels du passé entrent en résonance avec un passé historique. Mémoire et histoire s'emboîtent dans l'ici et maintenant du spectacle.

On a dit de cette création qu'elle était fragmentée, cinématographique, hybride, ironique, autobiographique, et j'en passe, répondant en cela aux différentes facettes de la dramaturgie contemporaine ou aux canons du théâtre postdramatique, selon l'expression de Hans-Thies Lehmann (2002). Tous ces qualificatifs sont justes. Fragmenté, le spectacle se divise en 22 tableaux précédés d'un prologue, comme autant de fragments de vie de différents personnages (mais principalement de Philippe), donnant à voir « un bouquet d'actions disparates⁴ » (Losco et Ryngaert, 2001 : 51) dont la nature des liens et la cohérence thématique vont se tisser au fil du spectacle jusqu'au dénouement final. Tous ces éclats d'actions sans lien apparent lorsque les tableaux sont pris séparément font appel au divergent (des pensées, des valeurs, des comportements, etc.), induisant la pluralité, la rupture, la multiplicité, la multidimensionnalité.

Le spectateur, au fil des tableaux, voit défiler plusieurs personnages (le narrateur, Philippe, son frère André, leur mère décédée en 1999, le médecin de Philippe et Alexei Leonov, cosmonaute russe et artiste-peintre, premier homme prédestiné à marcher sur la lune); il change de lieu (Québec, Montréal, Moscou) et d'époque (1999, 1972). Démultiplication ou métamorphose du personnage, éclatement des lieux et de la temporalité : on ne s'étonne guère de ce mode du raconter typiquement contemporain. Le théâtre postdramatique est bel et bien « l'espace des possibles⁵ » (Sarrazac, 2001 : 13). Transitions contrastées, ellipses visuelles et retours en arrière créent des effets dits « cinématographiques », qu'accusent non seulement le traitement visuel, mais aussi le traitement sonore : « [l]a voix n'est jamais projetée. C'est l'utilisation de micros qui crée l'intimité » (Wynants, 2001), faisant le pont entre le quotidien intime et le cosmique, entre passé, présent et futur.

Hybride et convoquant les autres arts (marionnettes, vidéo, chorégraphie), le spectacle, alternant entre jeu naturaliste et jeu chorégraphié, est tantôt dépourvu de paroles (nous notons d'ailleurs que dans le tapuscrit plusieurs tableaux ne comptent qu'un titre et pas de texte), tantôt rythmé par la projection de séquences filmées⁶ ou de séquences jouées appelant à l'occasion la projection dans le futur. Ainsi, par un artifice d'intrigue, Philippe participe à un concours dont l'objet est de concocter « un message à l'intention d'hypothétiques extraterrestres, message qui sera codé et expédié par sonde interplanétaire » (Saint-Hilaire, 2000). Philippe « tourne à cette fin, à la vidéo, des scènes de son environnement quotidien » (Saint-Hilaire, 2000); il filme l'espace qu'il habite : un petit appartement qu'il fait découvrir pièce par pièce au spectateur. Cet espace territorial – ou territoire du moi – est pour Philippe comme pour le Sujet contemporain une référence cardinale de sa narration. Je pourrais résumer comme suit le message de Philippe : « Bonjour le monde! Voici mon appartement. C'est dans ce décor que j'habite et les objets qu'on y trouve ont une histoire qui me rattache au passé et que je vais vous raconter⁷. » C'est en partant de cet enracinement comme territorialité locale que le Sujet contemporain dit qu'il ne procède pas du néant, qu'il habite ici et maintenant, et que c'est de là que, tout en étant lié au passé (à son histoire familiale, à l'histoire sociale, etc.), il est à même de se « brancher sur l'avenir ». Passé, présent et futur s'entr'appellent, se combinent, en boucles récursives, tandis que les images du passé (images d'archives de la conquête de l'espace) et images de demain (message vidéo pour extraterrestres) agissent sur l'imaginaire du spectateur et ouvrent sur une réalité virtuelle.

À propos d'images qui agissent sur l'imaginaire du spectateur, une fois de plus, avec ce spectacle, et selon son habitude, Lepage, jouant des interdépendances, pratique l'art dans lequel il est passé maître : celui de l'association, de la métaphore et de la transformation d'idées, d'images. Rappelons les variations amusantes et tout à fait réussies sur le thème de la porte vitrée d'une machine à laver qui se transforme comme en un tour de main en hublot, en cadran solaire, en bocal à poissons, en vaisseau spatial, en scanner, en col d'utérus, etc. Quiconque a vu le spectacle se rappellera un jeu similaire avec une planche à repasser qui devient mobylette, table de scanner, vélo stationnaire. L'objet le plus banal, saisi par la multiplicité des points de vue chère à Lepage, éclate en de multiples figures et se révèle sous différentes facettes. « [À la] réalité de la vision, se substitue une réalité de la conception. » (Couchot, 1998 : 50)

Ce théâtre de l'objet, ce théâtre de l'image, est aussi un théâtre-récit sans en afficher le *label*. Il est un théâtre-récit dans le sens que le propos du spectacle est « fortement lié à la subjectivisation » (Heulot et Losco, 2001 : 102), qu'il s'intéresse à la discontinuité du sujet, qu'il « reconstruit un passé révolu » (p. 102), que ce soit celui de la course à la lune, celui des deux frères ou, encore et surtout, celui de Philippe. Le récit simple et touchant

de ces « moments de vie », mis en scène par Lepage, amène ce dernier à parler de lui et à puiser à même son passé. De là à dire que *La face cachée de la lune* est un spectacle autobiographique⁸, il n'y a qu'un pas. Discours introspectif et traitement de la mémoire semblent sinon les pierres de touche de bon nombre d'œuvres théâtrales actuelles, du moins les symptômes formels récurrents de la dramaturgie contemporaine.

Au nombre des autres marqueurs autobiographiques significatifs, signalons la quête existentielle, généralement attribuable à une situation de rupture ou à un réel douloureux, comme ici la perte de la mère. Une telle quête 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. Si l'on examine les formes d'énonciations verbales et visuelles qui sous-tendent la dynamique relationnelle entre le Sujet – ou le personnage principal ou le Soi – et l'Autre, force est de constater que le spectacle met un seul acteur en scène (et un seul personnage, le plus souvent Philippe, mais pas toujours lui) qui s'adresse, outre au spectateur, à un Autre invisible à qui il raconte sa propre histoire et avec lequel il partage ses états affectifs et émotionnels. J'aime à croire que ce traitement scénique tient à des raisons autres qu'économiques. Quoi qu'il en soit, cette forme spécifique d'énonciation verbale et visuelle donne l'illusion de l'authenticité du discours et de l'arrimage au dialogue autobiographique. Ainsi l'interpellation de l'Autre apparaît-elle comme un artifice, un moyen détourné pour permettre au Sujet (Philippe), ou « *je incertain* » selon la formule de Pierre L'Hérault (1998 : 461), d'accéder à sa propre conscience. Est-ce à dire que tout discours du je ne peut se construire autrement que par une mise en miroir avec l'Autre et, inversement ou corrélativement, que la définition du tu dépendrait de l'attitude que le je aurait envers lui? Toujours est-il que, dans *La face cachée de la lune*, ce sont les frères qui se définissent l'un l'autre, moins individuellement que par rapport à l'Autre, comme si l'identité de chaque Sujet ne pouvait être instituée que par rapport à cet Autre; ou encore, ou en même temps – et c'est l'autre image qui se dégage du solo –, comme si le Sujet était inévitablement constitué par plusieurs Soi, qui sont autant d'Autres différents avec qui il lui faut tenter de se réconcilier. Ce qui pourrait être perçu comme un défaut identitaire ne serait-il pas le reflet d'une époque – la nôtre – marquée par « la fin des certitudes », pour reprendre le titre d'un classique de Prigogine (1996), y compris par la fin de la certitude identitaire? Je n'ai pas de réponse définitive à cette question, mais celle-ci expliquerait peut-être que la question « Qui suis-je? », jadis centrale dans la dramaturgie québécoise, ait été relayée par de nouvelles interrogations, et plus particulièrement par celles que se pose de « l'homme devant l'incertain » (Prigogine 2001) et celle du devenir humain (Prigogine, 1999). Comme si l'essence de l'identité ou

du Sujet contemporain, comme si l'enjeu de la présence à Soi ne passait que par l'épreuve de l'altérité, c'est-à-dire l'interaction avec l'Autre, la projection dans l'Autre et dans l'avenir.

La notion d'interaction (ou récursivité dialogique) est intéressante parce qu'elle permet de dépasser les paradigmes d'identité et d'altérité considérés séparément, c'est-à-dire comme des entités antagonistes, pour en examiner les interrelations et les diverses facettes dans leur complexité. 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. On ne peut objecter qu'un acteur incarnant à lui seul tous les personnages manifeste une volonté d'aller vers l'Autre et vers l'ailleurs, mais à partir de Soi. Qui plus est, on pourrait même voir dans la représentation scénique qu'offre *La face cachée de la lune* la volonté du sujet contemporain de reconnaître l'Autre en Soi, en procédant à une sorte d'« actualisation de Soi », selon la formule de Jocelyn Létourneau (2003 : 444), « sans nécessairement se faire soi-même comme autre » (p. 442). Bref, il n'y aurait pas de présence à Soi qui ne passerait par l'interpellation de l'Autre. Cela dit, l'interpellation de l'Autre est bien plus qu'un moyen détourné que prend le Sujet contemporain pour accéder à sa propre conscience. Quand il s'adresse à des instances absentes de la scène – dont on peut même se demander si elles ont besoin d'exister, par exemple les extraterrestes –, le discours est néanmoins lié aux manières d'être ensemble, et à la question du devenir. Moins qu'à une impasse identitaire, ce serait donc à un phénomène ou à une tentative de conversion ou de (ré)conciliation identitaire que nous aurions affaire.

La figure de l'Autre (le médecin, la mère, le cosmonaute russe, mais d'abord et avant tout le frère, j'y reviendrai) émergeant de la figure d'un seul acteur et de la figure même du Sujet comme personnage principal, ne serait-elle pas finalement la représentation de la figure démultipliée ou composite du Sujet? C'est en tout cas ce que *La face cachée de la lune* met sous les yeux de son spectateur devant qui se dresse un seul acteur. Contrairement à d'autres œuvres, le Sujet ici fait mine de s'adresser à un autre destinataire que lui-même (à son frère, à un barman, au médecin, à différents interlocuteurs) qui, tout en n'étant pas lui, fait néanmoins partie de lui. Prenant acte de cette particularité ou de cet amalgame (monologue-dialogue), ce dialogue camouflé ne peut que nous intéresser. Tout lié qu'il soit à l'expression de Soi ou du Sujet, le discours ne s'inscrit pas d'emblée du côté de l'autobiographie. Il tend plutôt à mimer, même si un seul acteur est en scène, une énonciation dialoguée entretenant ainsi une certaine ambiguïté quant au destinataire. *La face cachée* consiste en un échange, en un rapport d'adresse à un Autre non représenté.

Philippe s'adresse-t-il vraiment à quelqu'un d'autre ou s'adresse-t-il autant à quelqu'un d'autre qu'à lui-même?

Théâtre de l'intime, oui, en ce qu'on y retrouve une « tension entre le moi et le monde », en ce qu'on y retrouve la régularité « comme le superlatif du “dedans”, l'intérieur de l'intérieur, le niveau le plus profond du moi » (Treilhou-Balaudé, 2001 : 57), dont on peut voir l'illustration dans le tableau *Brainscan* (ou radiographie du cerveau), mais qui contrevient néanmoins aux règles du pacte autobiographique formulées par Philippe Lejeune⁹ (1975), puisque aucune identité n'est nommément instituée entre le créateur et le personnage principal. Le protagoniste se prénomme Philippe, comme le personnage principal de *Vinci*, et non pas Robert comme le créateur du spectacle qui avait donné son prénom au protagoniste des *Aiguilles et l'opium*. Ce défaut d'identité a pour effet d'instaurer une mise en fiction où l'enjeu autobiographique, qui consiste à établir l'unité du Sujet, appelle une extension du parcours (et de la parole) individuel au parcours de l'Autre. Il semble que la notion de repli sur soi qui accompagnait le théâtre des années 80 et la question « Qui suis-je? » qui lui était sous-jacente (se rappeler *Vinci*) – et qui était tributaire d'une conception métaphysique du Sujet – a fait place (ou se conjugue) au tournant du troisième millénaire « à un nouvel *ethos* énonciatif, à de nouvelles habitudes discursives [...] qui correspondent à la complexité [...] des sociétés actuelles » (Ouellet, 2003 : 15) et, j'ajouterais au constat de Pierre Ouellet, à un nouvel *ethos* ou paradigme cognitif. Or, ce nouvel *ethos* cognitivo-énonciatif montre ou donne à penser qu'« il est devenu impératif de se demander non pas *qui on est*, mais comment on *dit* et on *montre* ce qu'on croit être et devenir » (p. 13). À cet égard, la vidéo que tourne Philippe à l'intention d'hypothétiques extraterrestres est révélatrice. Intitulée « Tour guidé¹⁰ », Philippe fait visiter son appartement qu'il décrit comme le refuge des habitants de la terre. On se souviendra peut-être que, dans *Vinci*, Philippe visitait les monuments architecturaux étrangers ; dans *La face cachée de la lune*, Philippe capte et montre son refuge personnel. Le spectateur entre en même temps que Philippe dans l'espace de son observation. Il passe du salon à la chambre à coucher, de la cuisine aux toilettes et à toutes sorte de placards dont un seul est intéressant au dire de Philippe qui le capte sur sa vidéo. Le placard en question contient toutes sortes de vêtements qui ont appartenu à ses parents (*FCL* : 11). On voit alors Lepage s'habiller en femme, offrant une représentation de sa mère ou montrant la perception qu'il en a.

En choisissant ainsi les éléments sur lesquels il s'arrête, et en donnant une certaine vision/conception de la réalité, il convoque deux points de vue. Le premier incline vers une certaine objectivité, c'est-à-dire la recherche de références prises hors soi (réalité physique de l'appartement, localisation de la terre); l'autre incline vers soi, à savoir des références prises à l'intérieur de soi ou du Sujet (sentiments, effusion expressive, « réalité intérieure »).

En réalité, ces deux points de vue (extérieur/intérieur, physique/psychique ou symbolique) sont complémentaires. C'est ce qui amène Philippe à dire que, à ses yeux, seule la poésie est « vraiment capable de dépeindre avec justesse les méandres et les contradictions de l'âme humaine » (FCL : 23). Puis, il récite *Devant deux portraits de ma mère* rappelant le souvenir du poète québécois Émile Nelligan et la mémoire de la figure maternelle qui a eu un impact majeur dans la constitution du Sujet, c'est-à-dire sur la destinée de Philippe. Faisant le lien entre les liens de sang qui le lient à sa mère, Philippe cherche à établir un lien similaire « ou lien de famille entre la lune et tous les éléments qui composent l'univers » (FCL : 21).

Et je me suis interrogé, confiera-t-il dans le tableau intitulé « *Philippe à mobylette, Acid room* », sur mon propre lien de sang avec le reste du cosmos. Je me souviens que c'est à ce moment précis que j'ai pris conscience que chaque atome de mon corps faisait partie d'un système pas mal plus complexe et pas mal plus vaste. Comme si j'étais moi-même une petite idée à l'intérieur d'un immense cerveau » (FCL : 21).

Certes, le spectateur peut prendre pareil discours au pied de la lettre et, s'en tenant au premier niveau, s'amuser du récit que fait le personnage qui partage les pensées introspectives qui étaient les siennes alors qu'il expérimentait le LSD; reste qu'au-delà du *trip* ou hallucination perceptive du protagoniste-Sujet, la connexion du microcosme au macrocosme et la projection du Sujet dans le monde n'en est pas moins intéressante et actuelle. Philippe se découvre encore une autre face de lui-même raccordée par toutes ses fibres à celles de la vie et de la matière. Voilà un autre exemple de ce que connecte organiquement Lepage, doué qu'il semble à diriger un œil vers le ciel et l'autre vers la terre.

Plus loin dans le spectacle, Philippe poursuit la réalisation ou la captation de ses images vidéo et explique à ses incertains destinataires comment il est possible de localiser la planète bleue dans le système solaire et l'univers. Il en donne une représentation avec des cailloux tirés de la collection de minéraux que son frère lui a offerte en cadeau lorsqu'il était malade. La production de la vidéo est plus qu'un épisode dans la vie de Philippe. Premièrement, elle est une référence à la technologie contemporaine, dans les domaines de la captation et de la transmission de l'image animée et du son notamment. « Le XX^e siècle, a-t-on l'habitude de dire est le siècle de la *communication*. Jamais, en effet, l'on aura autant innové dans ce domaine. » (Couchot, 1998 : 55) Sans dire que *La face cachée* examine ces successions d'innovations, le spectacle n'en fait pas moins le rappel de plusieurs, convoquant la radio, la télévision, la poste, le téléphone (la téléphonie et le cellulaire), la vidéo, le satellite artificiel, etc. Deuxièmement, elle est ouverture à l'Autre, mais ici, dans cette séquence, ouverture à un Autre virtuel, ou d'autres Autres dont les extraterrestres pourraient être la métaphore¹¹. Du quatrième solo de Lepage se dégage l'esprit du temps tissé d'altérité et de virtuel. Quelle image le Sujet contemporain peut-il donner de

lui-même, plongé qu'il est dans la société planétaire? À la fois connecté et fragile, voilà comment nous apparaît Philippe. Et voilà qui nous amène à une autre question qui semble de plus en plus hanter le Sujet contemporain, à savoir « son devenir ». Philippe montre « non pas son propre être ni celui de l'autre, mais la perception, la mémoire et l'imagination » (Ouellet, 2003 : 13) qu'il en a et qu'il s'en fait. Philippe se pose au centre de toute chose : son cosmos, c'est d'abord son appartement, et c'est en partant de ce point qu'il cherche à clarifier son rapport à soi, à l'autre et au monde, au présent, au passé et à l'avenir. Force est de souligner ici la « relation anthropo-cosmique » (Morin, 1986 : 208) unissant le Sujet et l'objet ou le Sujet et le monde. « Nous retrouvons par ce biais l'idée clé [d'Edgar Morin, selon laquelle] : [...] seul un particulier peut penser l'universel. » (p. 208)

Lepage, « désireux de clarifier son rapport au monde, à la création, au vedettariat, au quotidien affectif, au passé et à l'avenir » (Saint-Hilaire, 2000), conduit une stimulante réflexion sur la place de l'homme dans l'univers combinant, sous les yeux du spectateur, les deux modèles proposés par Banu. Reliant le Soi et l'Autre, le privé et le public, le passé et l'avenir, l'histoire et la mémoire, le réel et le virtuel, ce théâtre tout en étant ouvert sur le monde invite son spectateur à un voyage intérieur. Cela se manifeste encore dans le tableau intitulé « *Jealousy Bar* ». Philippe attend en vain Alexis Leonov, ancien cosmonaute russe. Tandis que le temps passe et qu'il réalise que le cosmonaute ne se présentera pas au rendez-vous, l'étudiant exprime le regret de ne pas pouvoir échanger avec lui sur la vie quotidienne d'un scientifique de renom, alors qu'il aurait aimé lui demander comment il s'y est pris « pour réconcilier l'infiniment banal, l'infiniment petit avec l'infiniment grand, l'infiniment essentiel » (FCL : 15). Philippe n'aura pas de réponses explicites à cette question et à son problème de réconciliation auquel Lepage répond toutefois, de façon analogique dans *La face cachée*, en liant simplement, au fil des tableaux, des notions ou des phénomènes que la pensée classique dualiste oppose et présente comme difficiles à surpasser. En fait, Lepage, ici comme de spectacle en spectacle, fait éclater la vision statique – pour ne pas dire caricaturale – de la réalité au profit d'une pensée inventive, d'une vision dynamique ou systémique, et c'est en ce sens, me semble-t-il, que sa pensée est contemporaine et son théâtre actuel. Dans ce modèle, la logique d'exclusion a fait place à la logique associative : le prosaïque et le poétique, l'art et la science, la raison et l'émotion, le microcosme et le macrocosme, la vérité et le doute, le temps et l'espace, l'universel et l'intime entrent en résonance.

On retrouve dans *La face cachée* bon nombre des motifs récurrents caractéristiques de l'œuvre lepagienne : quête existentielle, histoire familiale, voyage, drogue, œil malade, etc., sur le plan dramaturgique; écrans, jeux de lumière, miroirs, projections, transformations d'objets, etc., sur le plan scénographique. Mais au-delà de ces motifs ou de ces *topoi*, le modèle lepagien repose, par les histoires qu'il raconte, « les questions éternelles de notre

origine, de la signification de la vie, des conséquences de notre action, de notre destinée » (de Rosnay, 1975 : 275). Or, il les éclaire d'une lumière différente, novatrice, contemporaine, sous l'effet de laquelle elles se découvrent une autre face, en même temps que le Sujet se révèle comme Autre. Au fil des tableaux ou des épisodes de sa vie, Philippe devient de plus en plus conscient du grand organisme dont il n'est qu'une cellule, de la totalité planétaire à laquelle il appartient. L'idée d'univers prend un sens cosmologique. Parallèlement à l'histoire des frères rivaux, *La face cachée* raconte ou rappelle que, avec l'explosion des moyens de communication et les développements scientifiques et technologiques du siècle dernier, le spectateur a pu voir de ses propres yeux l'image de la terre renvoyée de la lune par les caméras de télévision des astronautes. En même temps que lui était dévoilée une autre facette de la terre, pointait l'aspect dérisoire et limité de ses représentations du monde. On peut légitimement penser que c'est à cet étrange miroir que fait écho l'écran-miroir qui occupe toute la scène. Mais le spectacle rappelle que même si les outils dont nous disposons pour nous représenter le monde se raffinent, et qu'aujourd'hui, par exemple, les satellites météorologiques renvoient des clichés censés être de plus en plus précis, nos représentations restent toujours fragiles et, surtout, que ces données sont non pas des réalités, mais bien plutôt des traductions que travaille l'appareil cognitif du Sujet.

Aux yeux de Philippe, c'est précisément le problème qu'éprouve son frère André, vedette du Canal Météo, dont il dira dans le tableau intitulé « *Jealousy Bar* » : « Y est là devant son image satellite pis là y est convaincu que vue de l'espace, la terre ressemble à ça; qu'y a des pointillés pis des flèches pour t'aider à comprendre où les choses vont, qu'y a des frontières vues de l'espace, que tu les voies là! » (FCL : 15) Autrement dit, la connaissance du monde phénoménal dépasse largement ce que peut contenir l'image satellite. Elle tient des rapports du Sujet à l'objet, de la rencontre de l'esprit et du monde. De ce fait, et comme l'apprendra Philippe, la connaissance du monde et la connaissance de Soi sont intimement liées. Ces connaissances se développent dans le sillage de l'investigation scientifique, ce qui n'empêche pas pour autant l'esprit scientifique de « supputer, imaginer, rêver... » (Morin, 1986 : 220), comme le suggère le personnage d'Alexis Leonov, cosmonaute et artiste peintre. Cela dit, le problème de l'incertitude – qui se trouve au cœur de notre époque – demeure. En résumé, je dirais qu'avec *La face cachée*, Lepage a construit un système qui lui permet de (re)présenter avec ingénuité la réalité complexe qui se cache derrière la façade de tout phénomène (le sujet et l'objet, soi, l'autre, le monde, l'univers), en invitant son spectateur à regarder le « présent » du monde au microscope.

Notes

1. Le présent article découle des travaux sur l'écriture scénique qu'Irène Perelli-Contos et moi menons depuis plusieurs années et plus particulièrement de notre ouvrage : *La face cachée du théâtre de l'image* (Hébert, Perelli-Contos, 2001).
2. Cette tournée a mis en scène le comédien Yves Jacques qui a repris les rôles créés par Lepage. Signalons que la pièce a donné lieu à un film du même titre réalisé par Robert Lepage en 2004.
3. Croisement que le narrateur résume en ces mots, dans le prologue : « Le spectacle de ce soir s'inspire en quelque sorte de la compétition entre deux peuples [soviétique et américain] pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l'autre un miroir pour y contempler ses propres blessures ainsi que sa propre vanité. » (*La face cachée de la lune*, tapuscrit, sera désormais désigné par le sigle *FCL* directement suivi de la page, entre parenthèses).
4. Au nombre de ces actions disparates, mentionnons : soutenance de thèse, entraînement au gym, sortie dans un bar, ouverture d'une exposition sur les programmes spatiaux soviétiques au Cosmodôme de Montréal, annonce météo dans un studio de télévision, conversations téléphoniques de tous genres, représentation du système solaire, examen médical, lessive au lavoir public, panne d'ascenseur, « trip d'acide », conférence ratée dans une salle déserte, etc.
5. Par exemple, le spectateur passe d'un certain jour de 1999 (date de la soutenance de thèse) à la soirée du 11 décembre 1972 où Appolo 17 s'est posé sur la lune et où Philippe s'est rendu au Parc-des-Champs-de-Bataille, à Québec, pour « essayer de repérer l'endroit exact où la mission s'était posée » (*FCL* : 21), avant de voir le protagoniste rentrer chez lui.
6. Les projections dont certaines images d'archives permettent les retours en arrière historiques rappellent les exploits soviétiques et américains.
7. Il serait intéressant de comparer ce message au leitmotiv du spectacle *Circulations* : « Voir le monde! » On pourra lire entre autres notre article, « L'écran de la pensée » (Hébert, Perelli-Contos dans Béatrice Picon-Vallin, 1998).
8. Lepage, par exemple, puise à même sa vie personnelle : la maladie et la mort de sa mère, ses relations avec son frère, ses interrogations sur l'art et son rapport au monde sont autant de sujets abordés dans le spectacle qui, à l'instar de bon nombre d'œuvres contemporaines, opèrent une plongée vertigineuse dans le *je*.
9. Pour Philippe Lejeune, l'auteur ou le créateur de l'œuvre doit relater sa propre vie, et il doit y avoir identité de nom entre lui et le personnage principal. Voir *Le pacte autobiographique* (1975).
10. Il serait intéressant de comparer ce tableau à celui du même nom dans *Vinci*, autre solo de Lepage. Il serait tout aussi intéressant de comparer la (re)présentation scénique de l'appartement de Philippe avec la (re)présentation scénique du loft new-yorkais dans *Les sept branches de la rivière Ota*, collectif de création dirigé et mis en scène par Robert Lepage.

11. L'espace me manque pour m'arrêter à cette question de la réalité virtuelle qui influence notre façon de voir le monde, de se le représenter et de le connaître, qui influence également nos relations avec les autres et notre sens du réel. Mais cette question appellerait un développement qui pourrait faire l'objet d'un autre article.

Bibliographie

- BANU, Georges (1987), *Mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud.
- COUCHOT, Edmond (1998), *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (1998), « L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 171-205.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- HEULOT, Françoise, et Mireille LOSCO (2001), « Récit de vie », *Études théâtrales*, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », n° 22, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, p. 102.
- La face cachée de la lune* (s.d.), Québec, Archives Ex Machina, tapuscrit, 30 p.
- La face cachée de la lune* (2002), Québec, Archives Ex Machina, Cassettes vidéo enregistrées au Centre national des Arts, Ottawa, mars.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche.
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn (2003), « L'altérité chantée, l'altérité vécue. Conceptualiser l'échange culturel dans le Québec contemporain », dans Pierre Ouellet (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 435-446.
- L'HÉRAULT, Pierre (1998), « Le je incertain : fragmentations, dédoublements », *Voix et images*, vol. XXIII, n° 3 (printemps), p. 461-480.
- LOSICO, Mireille, et Jean-Pierre RYNGAERT (2001), « Fragment », *Études théâtrales*, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », n° 22, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, p. 51-54.
- MORIN, Edgar (1986), *La méthode. 3. La connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil.
- OUELLET, Pierre (dir.) (2003), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- PRIGOGINE, Ilya (1996), *La fin des certitudes*, Paris, Éditions Odile Jacob.

- PRIGOGINE, Ilya (1999), *De l'être au devenir*, Bruxelles, Éditions Alice et RTBF Liège.
- PRIGOGINE, Ilya (dir.) (2001), *L'homme devant l'incertain*, Paris, Éditions Odile Jacob.
- ROSNEY, Joël de (1975), *Le macroscope, vers une vision globale*, Paris, Seuil.
- SAINT-HILAIRE, Jean (2000), « Les cosmonautes de l'intime », *Le Soleil*, 4 mars.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), (2001), *Études théâtrales*, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », n° 22, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales.
- TREILHOU-BALAUDE, Catherine (2001), « Intime », *Études théâtrales*, « Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche », n° 22, Louvain-la-Neuve, Études théâtrales, p. 57-58.
- WYNANTS, Jean-Marie (2001), « Les frères ennemis », *Le Soir*, (Belgique), 19 septembre.