

Y a-t-il un scénologue dans la salle ?

Dominique Lafon

Numéro 11, printemps 1992

La scénographie au Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041156ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041156ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lafon, D. (1992). Y a-t-il un scénologue dans la salle ? *L'Annuaire théâtral*, (11), 9–27. <https://doi.org/10.7202/041156ar>

Dominique Lafon

Y a-t-il un scénologue dans la salle ?

Hasard ou nécessité?... Cette année, à quelques mois d'intervalle, deux revues théâtrales québécoises, *l'Annuaire théâtral* et *Jeu*¹, consacrent à la scénographie une, voire deux de leurs livraisons. L'émulation ou la mode ne seraient que les explications frivoles et malicieuses d'un phénomène beaucoup plus névralgique dans la mesure où il ne se résume pas à la volonté, aussi légitime soit-elle, de rendre justice à des «concepteurs qui oeuvrent dans l'ombre». Si l'on juge que «sur eux [il] convenait [...] de braquer les projecteurs²», c'est que leur travail, plus que leur anonymat, l'imposait avec une urgence que la coïncidence des publications manifeste. Autrement dit, l'actualité de la scène québécoise met au premier plan ce qui, dans l'analyse de la représentation, avait toujours été considéré sinon comme secondaire, du moins comme tributaire de la mise en scène, des volontés du metteur en scène et, plus fondamentalement, du texte. Braquer les projecteurs sur les scénographes, c'est non seulement rendre justice à leur travail, mais c'est aussi rendre compte de la concurrence qui se joue aujourd'hui sur la scène québécoise entre la création dramaturgique et la création scénographique, entre la lecture du texte et la lecture de la scénographie, puisqu'il faut l'appeler par son nom, terme qu'il est désormais impossible de limiter au seul décor et dont le dictionnaire propose cette curieuse et anachronique définition: «étude des aménagements matériels du théâtre³». Cette définition ne saurait convenir, en effet, à l'activité qui associe les concepteurs scéniques à tout le processus de l'élaboration de la représentation

¹ Cahiers de théâtre *Jeu*, «Scénographie», n° 62 et 63, mars et juin 1992.

² Ces deux citations sont extraites de la présentation de Lynda Burgoyne, intitulée «L'Ombre et la Lumière», *Jeu* n° 62, p. 7.

³ Voir l'indispensable *Petit Robert*.

aussi bien qu'à sa lecture ultérieure. Les scénographes sont désormais partie prenante de la production théâtrale. Le succès, voire la reconnaissance officielle par l'institution culturelle, de certains d'entre eux les conduit même à se libérer du modèle strictement théâtral et à concevoir, en toute indépendance, c'est-à-dire sans recourir au préalable textuel, des productions dont la structure est essentiellement visuelle. D'ailleurs, au risque de jouer paradoxalement sur les mots, ne peut-on lire dans l'avènement du terme scénographe, le signe lexical de la rivalité scripturaire de deux graphies? Au-delà des circonstances ou des individus, les enjeux de cette rivalité s'inscrivent dans une problématique fondamentale, dont toute la modernité théâtrale s'est nourrie, à savoir les rapports du texte et de la représentation.

Car les entrevues présentées aussi bien dans *Jeu* que dans le corps du présent numéro prouvent, s'il en était besoin, que c'est à juste titre que «les artisans de la scène» revendiquent le droit à l'écriture scénique. Loin de se limiter à l'illustration, l'enluminure du texte, loin d'être soumis au diktat du metteur en scène, leur apport s'exerce dès les prémises de la conception du spectacle et fréquemment, de façon décisive. Parfois même, et de plus en plus souvent semble-t-il, leurs propositions sont déterminantes et influent sur les hypothèses initiales du metteur en scène jusqu'à les rendre caduques. Le dispositif scénique est devenu si primordial qu'il ne viendrait à l'idée d'aucun metteur en scène de ne pas l'intégrer au travail de répétition; le jeu des comédiens se concevant, bien sûr, en fonction de l'espace à l'intérieur duquel il s'inscrit. Cette relative dépendance du comédien à l'égard de la scénographie est peut-être encore plus perceptible dans la conception des costumes et des accessoires qui le contraignent souvent à une gestuelle spécifique ou au maniement, parfois périlleux, d'objets dont le fonctionnement l'emporte sur la fonction... Car, on aurait tort de l'oublier, la scénographie est aussi en concurrence avec l'acteur.

Mais c'est le rapport à la dramaturgie qui est le plus caractéristique de l'avènement de l'écriture scénique. En effet les productions, en particulier les créations, font de plus en plus l'objet d'une élaboration collective, sur le mode du «work in progress», élaboration à laquelle participent activement les

concepteurs scéniques. Dans ce processus, qui repose sur le synchronisme créatif, l'écriture se doit d'être modulée en fonction du concept scénique dont elle n'est qu'une des composantes. Cette nécessité est si prégnante que, débordant le cadre des créations collectives, elle s'exerce aussi dans la création individuelle comme un préalable, fût-il inconscient. Qu'on lise les témoignages des auteurs qui ont participé au dossier de ce numéro et on y trouvera qu'à l'origine de leur texte, se sont imposés un lieu, une scène: l'aréna du *Printemps*, M. Deslauriers, le bureau du juge de *Being at home with Claude*. D'autres auteurs, mais ce n'est que la face inverse du même phénomène, disent écrire sans contraintes spatiales. Loin de manifester par là un quelconque désintérêt pour la viabilité scénique de leur texte, cette attitude témoigne d'une totale confiance dans la capacité des scénographes auxquels ils laissent le soin de réaliser, lors de la représentation, la lisibilité de leur écriture. Il ne s'agit pas seulement de résoudre des «problèmes techniques», mais bien plutôt de conférer au texte une théâtralité qu'il ne manifeste que dans l'usage exclusif du dialogue ou du monologue. Force est de constater que les oeuvres les plus récentes de certains dramaturges sont, à la lecture, presque totalement dépourvues soit de contexte spatio-temporel, d'ancrage référentiel, soit d'intrigue, au sens dramaturgique du terme. Leur enchaînement narratif repose, en effet, sur les modes conjoints de la syncope ou de la juxtaposition et c'est à la représentation, et en particulier à l'espace scénique, que revient le rôle de structurer l'implicite architecture de leur abstraction. Le renversement que ce phénomène suppose est fondamental, car il substitue à un décor soumis au texte, un concept scénique sans lequel le texte n'est plus théâtral, dans le sens traditionnel du terme, c'est à dire intégrant les marques de la représentation ultérieure. On pourrait infirmer le propos en voyant, dans cette absolue nécessité scénographique, la marque d'une théâtralité radicale qui rend ces textes presque tributaires de l'espace scénique. Ces deux positions, moins antagonistes que symétriques, ne traduisent qu'une seule réalité, la relative soumission de l'écriture théâtrale contemporaine à la scénographie.

Faut-il n'y voir qu'un nouvel avatar de la célèbre rivalité texte-scène qui a nourri toute la réflexion théorique des cinquante dernières années et dont le but avoué était l'émancipation du théâtre, enfin libéré de l'hégémonie littéraire? Pendant longtemps le fer de lance de cette émancipation fut le metteur

en scène. Tout ceci est connu. Mais, dans la pratique, comment s'est concrétisée cette volonté théorique? Qu'ont fait les metteurs en scène pour s'assurer de la maîtrise du texte? En un premier temps, ils ont revendiqué le droit au bricolage du «matériau textuel» aux fins de l'interprétation qu'une polysémie inhérente cautionnait. Par bricolage, il faut entendre la suppression comme l'ajout de scènes, voire l'interpolation du dénouement. Interpréter le texte, ce fut d'abord briser sa linéarité afin d'en exhiber les failles et de le décaper des lectures sclérosées qu'avait imposées la tradition littéraire. Cette pratique a surtout prévalu en Europe où, au cours des vingt dernières années, de prestigieuses carrières se sont construites sur ce qu'on a appelé — pour combattre le modèle littéraire sur son propre lexique — la relecture des classiques, Molière, Marivaux, Racine en particulier. L'examen des modalités concrètes de ces relectures permet de mesurer la part qu'y prit la scénographie.

Les textes classiques sont, on le sait, très avares de didascalies. L'explication est un peu courte qui attribue aux seules contraintes techniques le peu de cas que semblent accorder les dramaturges du XVII^e siècle à l'espace scénique. C'est oublier que toute une pratique spectaculaire a traversé une époque pour la plus grande gloire des scénographes italiens qu'une cour fort friande de pièces à machines importait à grands frais, n'hésitant pas à leur confier la réfection complète de salles de spectacles. De cette virtuosité scénique qui multipliait changements à vue et effets spéciaux, il ne reste que quelques traces iconographiques qui ne lui rendent que fort peu justice. C'est oublier encore que la carrière de Molière se nourrit aussi, dans tous les sens du terme, des productions à grand spectacle qui lui étaient commandées pour les fêtes versaillaises et dont les descriptions succinctes, mais néanmoins évocatrices, disent assez la part qu'y prenait la scénographie et pas seulement le décor. L'apparente indifférenciation de l'espace scénique qui se lit dans les textes classiques, en particulier la tragédie, relève plus d'un choix esthétique que de contraintes techniques. L'hégémonie du discours dans la représentation classique ne saurait avoir eu pour effet de rendre l'espace scénique insignifiant et c'est faire une lecture anachronique que d'en chercher les manifestations dans de problématiques didascalies, au sens contemporain du terme. Car le lieu est

inscrit dans le discours même, selon un mode interne de la didascalie⁴, mode qui privilégie l'évocation à la représentation. Bon nombre d'analyses ont ainsi permis de mettre en évidence la prégnance de l'ailleurs, du hors scène dans les tragédies de Racine ou l'importance de l'étagement des lieux dans le découpage scénique du *Misanthrope*. Il n'est donc pas surprenant que les metteurs en scène contemporains, dans leur volonté d'actualiser ces textes usés jusqu'à la corde par l'abus scolaire qui en avait été fait, aient accordé un grand soin à la scénographie. C'était bien là le lieu d'une modernisation qui prit d'abord la forme étroitement tangible du costume moderne, mais qui, par la suite s'élabora dans des concepts scéniques auxquels revenait une grande part du travail de relecture et d'interprétation. L'exemple le plus significatif de cette élaboration se trouve sans doute dans les différentes versions du *Tartuffe* de Planchon dont l'évolution s'analyse d'abord par le biais des variations scénographiques. La fortune du metteur en scène s'est ainsi nourrie de la scénographie et a été tributaire, pour une grande part, de la collaboration régulière de scénographes attirés qui formèrent avec les directeurs des couples dont la postérité ne retient bien souvent qu'un des deux noms: Juvet-Bérard, Vilar-Gischia, Planchon-Allio, Vitez-Kokkos, Chéreau-Peduzzi, pour ne citer que les Français.

Le Québec a manifesté plus tardivement un tel mouvement de relecture dont plus que Molière, Shakespeare fit récemment l'objet. Cette année a vu aussi un soudain intérêt pour Racine. Mais le mouvement reste limité, sans doute parce que le patrimoine culturel des uns reste le modèle colonial des autres. Ce qui ne signifie pas que la scénographie n'y joue pas un rôle fort similaire. J'en veux pour exemple le décapage qu'ont fait subir à des classiques modernes, *Godot* de Beckett ou *HA ha!...* de Réjean Ducharme, les mises en scène d'André Brassard ou de Lorraine Pintal qui s'offraient, «au premier regard que l'on

⁴ Les termes de didascalies internes, «contenues dans le dialogue», sont utilisés par Anne Ubersfeld dans *le Théâtre et la Cité, de Corneille à Kantor*, Tréteaux, AISS-IASPA, 1991, p. 25 et sq.

accord[ait] au spectacle⁵», comme des relectures. Cette relecture, ainsi que Louise Vigeant le souligne à juste titre, dès les premières lignes de son article ⁶, repose non plus sur un bricolage du texte, mais sur une prise en compte des didascalies internes, fût-ce au mépris des didascalies externes. En plaçant les deux protagonistes de *Godot* dans ce qui pourrait être l'«antichambre» d'un théâtre désaffecté, Brassard concrétisait certes les références massives du dialogue au contexte théâtral, mais imposait du même coup, au-delà de la lecture de ses réseaux sémantiques, une relecture de toute l'oeuvre. Car, ainsi que le souligne Anne Ubersfeld, «[l]es didascalies disent directement ou avec transposition non seulement le cadre social de la fiction, mais le rapport que soutient l'ensemble de l'univers social fictionnel avec l'histoire racontée. Ici se repose le problème du rapport de mimesis ou de transposition de l'univers de la fable avec l'univers du scripteur, comme *entre l'univers proposé par le texte et l'univers du metteur en scène et du spectateur*. L'écriture didascalique est donc l'un des moyens par lesquels se fait la peinture du socio-historique⁷». Cette formule peut aisément s'appliquer à la réinvention des didascalies par laquelle le metteur en scène et/ou le scénographe effectuent une re-création de l'univers de la fable et qui constitue, en fait, plus le signe que le lieu de la relecture. Placer les personnages dans un espace théâtral vétuste, affubler Lucky et Pozzo de costumes dans lesquels il est aisé de reconnaître les oripeaux du répertoire, c'est non seulement jouer la mise en abyme, mais mettre en question l'actualité de la représentation du texte fondateur de ce qu'on appelait naguère «le nouveau théâtre». De même que cerner les personnages de Ducharme des signes explicites (le garage souterrain) et implicites (les aquariums disposés comme des écrans de télévision) de l'invasion du quotidien par la technologie, c'est re-contextualiser l'univers de la fable pour qu'il rejoigne l'univers social du public. Ce que ces deux relectures

⁵ Normand Canac-Marquis, «Le premier regard que l'on accorde au spectacle appartient au scénographe», phrase citée par Lynda Burgoyne, *ibid.*

⁶ Louise Vigeant, «De la métonymie à la métaphore: la didascalie comme piste», *Jeu*, n° 62, pp. 33-40.

⁷ Anne Ubersfeld, *ibid.* C'est moi qui souligne.

énoncent, par la scénographie, ne serait-ce pas, d'abord et surtout, la position culturelle et socio-économique du spectateur du TNM?

Mais le rapprochement avec la pratique théâtrale européenne se limite à ces quelques similitudes qui mettent surtout en évidence le fait que la pratique théâtrale québécoise s'est constitué un répertoire et s'inscrit désormais aussi bien dans une appropriation du texte que dans sa mémoire. Car au moment même où l'on annonce là-bas la fin de l'hégémonie du metteur en scène⁸, c'est moins ce dernier qu'on met ici en question⁹, que le scénographe que l'on investit de nouveaux pouvoirs. Loin de rester dans l'ombre du metteur en scène, il s'en attribue la fonction, loin d'être soumis à la mise en espace du texte, il élabore des spectacles ou des créations qui manifestent l'autonomie de l'écriture scénique. La figure emblématique de cette tendance est, sans conteste Robert Lepage, dont on remarquera qu'il est aussi et, symptomatiquement, le grand absent des dossiers consacrés à la scénographie. Il incarne, plus que tout autre, la trinité exemplaire du théâtre contemporain: l'auteur, le metteur en scène et le scénographe dont la polyvalence semble s'accommoder aussi bien de la création collective que de la direction artistique, de la relecture des classiques que du one-man-show. C'est pourquoi, au-delà de la personnalisation, on peut néanmoins considérer les productions de Robert Lepage, et sans doute aussi celles de Gilles Maheu, comme un point de départ pertinent quant à l'analyse des nouveaux rapports du texte et de la scène, rapports qui s'inscrivent par ailleurs dans une évolution elle aussi très particulière au Québec.

Car le nouveau théâtre québécois s'est d'abord et avant tout constitué dans l'émergence d'une dramaturgie profondément influencée, non seulement

⁸ Déjà, voici quelques années, un numéro complet de *l'Art du théâtre*, Actes Sud-Théâtre national de Chaillot, n° 6, hiver 1986-printemps 1987, jugeait bon de se porter à la «Deffence et Illustration de la mise en scène».

⁹ Sans doute en partie parce qu'il n'y a jamais eu, au Québec, de réelle sacralisation du metteur en scène dont l'activité ait été soumise ou associée à l'effervescence dramaturgique des vingt dernières années. Le tandem Tremblay/Brassard a ainsi longtemps oblitéré la carrière personnelle du metteur en scène Brassard.

dans son mode linguistique, mais aussi dans ses modalités narratives, par l'oeuvre de Tremblay¹⁰. Or dès *Les Belles-soeurs* et, de façon exemplaire, dans *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, l'écriture de Tremblay se caractérise par un recours constant au récit, à l'évocation monologuée ou chorale, au monologue, toutes formes discursives qui, en se substituant à l'enchaînement linéaire du dialogue, privilégient le statisme du tableau aux dépens de la dynamique situationnelle. L'enchaînement des répliques y repose moins sur l'évolution des rapports entre les personnages que sur la mise en parallèle des soliloques. Cette structure, qui organise la fable par le dispositif discursif plus que par la séquence scénique, est patente dans *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra* et culmine dans *Albertine en cinq temps*, deux oeuvres qui reposent respectivement sur la symétrie de deux figures antithétiques mais complémentaires et sur la multiplication des différentes figures du même personnage. Or, et c'est là ce qui nous intéresse, cette structure textuelle n'a que fort peu recours à la mise en espace, même symbolique, et se satisfait des lieux neutres, parce que strictement référentiels, que sont la cuisine ou la chambre. Il peut paraître paradoxal de caractériser ce lieu privilégié de la dramaturgie québécoise des années 70, la cuisine, par sa neutralité alors qu'on l'a longtemps associée à une revendication sociale, voire politique. En réalité, cet espace a été banalisé non seulement par l'abus qui en a été fait, mais surtout par les limites de la fonction qui lui était impartie. Décor plus qu'espace signifiant, la «cuisine» ne joue aucun rôle dans la dynamique de l'intrigue, si ce n'est celui de lieu de rencontre, essentiellement parce que le récit ne prend jamais en compte la disposition de ses composantes concrètes (porte, table, etc...). C'est que l'espace scénique n'est pas alors une donnée dramaturgique, comme le sera par la suite le huis clos du bureau du juge dans *Being at home with Claude* ou la mise en abyme de la reconstitution factuelle dans *Les Feluettes*. Mais cette conception

¹⁰ Cette affirmation qui peut paraître réductrice, voire contestable, trouve cependant un écho dans l'entrevue que Robert Lepage accordait à Robert Lévesque dans *le Devoir* du 20 juillet, plus précisément dans ce passage où il ne revendique qu'une seule filiation, celle de Tremblay: «L'univers de Tremblay, quand j'ai lu *les Belles-soeurs*, m'est entré dans le corps [...]. C'est drôle aujourd'hui que je sois perçu comme un 'formel' alors que pour moi, *la Trilogie des dragons*, c'est du Tremblay en quelque part, c'est un peu la vie de ma mère, c'est ma façon de rendre des réalités.»

quasi classique du lieu référentiel qui infirme les lectures réalistes, voire naturalistes qu'on a pu appliquer à ces pièces, est compensée par un traitement très moderne de l'intrigue. Le mode narratif qui le caractérise, fait en effet radicalement abstraction de la linéarité spatio-temporelle dans un éclatement de la fiction qui va, dans *Le Vrai Monde ?*, jusqu'à la remise en question pure et simple de son statut par la duplication des personnages et du récit lui-même. Il n'est pas jusqu'aux conventions spatio-temporelles qui ne soient battues en brèche sinon par le texte, du moins par la mise en scène. J'en voudrai pour exemple la création de *La Maison suspendue*, la première pièce de Tremblay qui exhibât, dès le titre la problématique d'un lieu; mais le titre dit assez la fonction symbolique de cette maison qui, loin de constituer l'espace scénique, n'est que la toile de fond d'une action qui lui est, dans tous les sens du terme, extérieure. Plus que l'espace, ce que la mise en scène de Brassard pouvait mettre en relief, et encore par une seule indication que le texte s'était pourtant refusée, (Jean-Marc posant sa tête sur les genoux de sa grosse femme de mère), c'est la transgression de la temporalité fictive qui sous-tend implicitement toute la pièce. De même la manipulation des maquettes dans la mise en scène des *Feluettes* manifeste-t-elle un traitement ludique de l'espace référentiel plus que la nécessité d'un concept scénographique, une illustration plus qu'une lecture. Ces exemples, loin de manifester les limites scénographiques de la mise en scène, sont caractéristiques des contraintes auxquelles est soumise la représentation scénique de tout un corpus d'oeuvres québécoises. Car les textes de Tremblay, comme ceux qui s'inscrivent dans sa tradition, puisqu'il faut déjà employer ce terme, privilégient un dispositif textuel qui met en espace le discours par le biais d'une déconstruction conjointe de la temporalité fictive et de la linéarité narrative. C'est le discours du personnage, plus que les déplacements du comédien, qui organise la structure d'un récit qui multiplie analepses, ellipses et synchronismes. Quel rôle peut alors être imparti à la scénographie sinon celui d'indice, de scansion ou de charnière des articulations du réseau textuel? En outre, le fait que ces pièces sont de création récente, voire actuelle, en interdit encore une recontextualisation où la scénographie jouerait un rôle déterminant. Mais ce modèle narratif présente aussi quelques écueils, la déconstruction de la logique spatio-temporelle devant obligatoirement avoir pour corollaire une structuration dialogique rigoureuse. Que celle-ci vienne à faire défaut et c'est tout naturellement, si l'on peut dire, au

concept scénique que le metteur en scène fera appel pour pallier ses manques, pour constituer un sous-texte visuel ou sonore qui relaiera et explicitera la progression du récit¹¹. C'est à cet exercice qu'ont été formés la plupart des scénographes québécois de la jeune génération et c'est cette pratique qui explique, en partie seulement, bien sûr, l'exemplaire liberté créatrice dont ils font preuve dans les créations auxquelles ils participent.

Est-ce à dire qu'il faille les assimiler à des «poètes¹²» selon une terminologie qui, loin d'innover, s'inscrit en fait dans le paradigme récurrent des «scénologues» qui empruntent à la rhétorique ou la linguistique un appareil lexical dont l'usage, quelque traditionnel qu'il soit, n'en dissimule qu'imparfaitement la relative inadéquation. On trouve, dès 1938, dans les écrits que consacre au théâtre Petr Bogatyrev, un des pionniers de la sémiologie du folklore dans l'orbite de l'école des Formalistes russes, l'utilisation d'un métalangage linguistique qui le conduit, par exemple, à décrire le costume du personnage comique comme «oxymoron et métathèse»¹³. Il n'est donc pas étonnant de trouver régulièrement dans les analyses du décor et, à plus forte raison dans les tentatives de définition de cette très récente pratique spectaculaire qu'est la scénographie, les termes de métaphore, métonymie ultimement cautionnés par celui de poétique. Cet usage qui fait jurisprudence, n'en repose pas moins sur

¹¹ Le phénomène est si patent que les rééditions des oeuvres de Tremblay réhabilitent par l'ajout de didascalies la fonction de la scénographie. Ainsi la réédition de *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*, fait mention de variations d'éclairages absentes de l'édition originale. Elles interviennent chaque fois que s'opère une modification des données spatio-temporelles fictives. Mais ces didascalies sont en quelque sorte redondantes, car le dialogue prend en compte ces ruptures de l'espace référentiel, la rupture logique étant compensée par un enchaînement discursif où l'appel de termes, la reprise de mots ou la liaison syntaxique du type question-réponse, suppléent à la discontinuité narrative. C'est à l'ajout didascalique, concession à la mode scénographique, que revient le rôle de rafraîchir le texte...

¹² Ce que suggère le titre qui chapeaute l'entrevue réalisée par *Jeu avec Danièle Lévesque*: «La scénographie: un métier de poète» (n° 62, mars 1992, p. 41).

¹³ Petr Bogatyrev, «les Signes du théâtre», reproduit dans *Poétique*, n° 8, Le Seuil, 1971, pp. 517-530.

quelques glissements sémantiques. On peut en juger par cet extrait de *Lire le théâtre*, dans lequel Anne Ubersfeld analyse en termes rhétoriques la fonction de l'espace scénique: «Ainsi l'espace scénique peut-il être la transposition d'une poésie textuelle. Tout le travail propre de la mise en scène consiste à trouver les équivalents spatiaux des grandes figures de rhétorique et, d'abord la métaphore et la métonymie [...]»¹⁴. À l'appui de cette hypothèse, elle cite, comme exemple de «transposition de la rhétorique textuelle», la toile de tente qui circonscrit l'espace scénique du *Roi Lear* dans la mise en scène de Strehler, «image de la métaphore-théâtre qui parcourt le dialogue entre Lear et son fou». Cette citation dit clairement que la toile de tente du *Roi Lear* n'est pas **intrinsèquement** une métaphore, elle n'est que la représentation visuelle d'une métaphore textuelle¹⁵. Car le transfert qu'opère la métaphore, comme toutes les modalités inhérentes aux tropes, ne saurait s'effectuer qu'à l'intérieur d'un même mode de représentation défini par un réseau paradigmatique spécifique. Seul échappe peut-être à cette loi le terme d'allégorie qui a effectivement deux définitions, celle de figure et celle de peinture. On alléguera qu'il est courant qu'un terme reçoive, avec le temps, une acception qui déborde sa définition initiale, tant il est vrai que l'usage précède toujours la définition. Le problème est que l'emploi de cette terminologie oblitère l'analyse des rapports du texte et de la scénographie et interdit, en particulier au Québec, que soient distinguées les deux pratiques scénographiques qui nourrissent concurremment l'actualité théâtrale. Car, malgré la polyvalence du terme scénographie, malgré la polyvalence de certains praticiens (et, faut-il le dire, à cause de cette double polyvalence), une distinction s'impose qui seule peut permettre une analyse du phénomène comme une mise en question de sa fonction et de ses limites.

¹⁴ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, 1977, «Espaces et figures», pp. 177-178.

¹⁵ Cette analyse s'appliquerait également à la piscine, élément central de la scénographie d'*Ines Pérée et Inat Tendu* conçue par Danièle Lévesque, qui loin d'être un décor «métaphorique» est, ainsi que le démontre très clairement le relevé sémantique des métaphores liquides que présente Louise Vigeant dans la note 9, p. 39 de l'article déjà cité, la représentation spatiale, dans les limites imposées par les conditions matérielles du spectacle, du réseau métaphorique du texte.

Car on peut aisément identifier d'emblée un premier courant scénographique qui renoue avec la tradition du décor spectaculaire tel qu'il s'est manifesté, historiquement, dans le cadre de formes connexes au théâtre, ou dans certaines mises en scènes du baroque italien¹⁶. On ne s'étonnera pas qu'aux architectes de la Renaissance aient succédé les concepteurs visuels du postmodernisme. La scénographie moderne s'est nourrie, elle aussi, de la nouvelle perception de l'image qu'ont peu à peu imposée le cinéma et les techniques audio-visuelles en général¹⁷. Cette inspiration cinématographique trouvait, en outre, dans la nouvelle dramaturgie un terrain particulièrement propice. Car la déconstruction de la linéarité fictive, si caractéristique de l'écriture théâtrale contemporaine, a été une des composantes fondamentales de l'écriture cinématographique qui, plus que tout autre mode narratif a formé le spectateur à la lecture de l'ellipse, du *flash back* et du changement d'angles et de plans. Renouer avec une certaine tradition du décor-spectacle, tradition dont l'opéra fut longtemps le seul dépositaire, ne veut pas dire que ce courant scénographique sacrifie à la fascination du décor «décorativiste», sorte de surenchère visuelle dont les manifestations rendent sinon caduques, du moins accessoires, les enjeux du texte. Ce n'est pas que les scénographes évitent toujours les pièges tendus par l'hyperbole de la «belle scéno». Il suffira de rappeler de quel poids la superbe machine «universelle» pesait sur la mise en scène de *Galilée* par Robert Lepage. Ses métamorphoses, faiblement justifiées par des changements de lieux qu'elles n'illustraient en rien, constituaient un attrait spectaculaire si puissant qu'on en perdait non seulement le souffle, mais

¹⁶ On peut penser ici aux concepts scéniques élaborés par le Bernin qui, au-delà de la recherche d'effets spéciaux, s'appliquent, dans la duplication du plateau par exemple (je pense ici au décor de *la Commedia de due Covielli*), à réaliser la transposition visuelle du fonctionnement textuel.

¹⁷ D'ailleurs, Danièle Lévesque, dans l'entrevue déjà citée, déclare qu'elle est «plus cinématographique que théâtrale dans [s]a construction d'images» (p. 46), et cherche à transposer sur la scène les modalités du cadrage de certains films.

Diane Pavlovic, dans sa présentation de Gilles Maheu intitulée «Gilles Maheu: l'espace vital», rapporte de semblables confusions: «Il avoue trouver [le théâtre qu'il fait] cinématographique par moments, à cause de ses gros plans, de sa texture lumineuse, de sa façon de diriger l'œil du spectateur, et à cause aussi, peut-être, de l'utilisation qu'il fait de la musique» (*Jeu*, n° 63, p. 29).

aussi le fil d'une intrigue dont on sait par ailleurs la complexité. Cet exemple est si caractéristique des lois implicites qui régissent le rapport du texte et de la scénographie qu'il mérite qu'on s'y attarde.

Le premier regard du spectateur se portait effectivement sur cette gigantesque mappemonde qui se lisait aisément comme la représentation concrète de la problématique scientifique et philosophique du texte, à savoir la position du globe dans le système solaire. Plus encore, le fait que le concept scénique fut tout entier occupé par cette mappemonde illustre la dictature idéologique d'un dogme religieux qui plaçait la terre au centre de la création. Mais, dans le cours du spectacle, cette image était déconstruite, abandonnée au profit d'une fonction de scansion plus que de repérage des variations de l'espace référentiel. Le mouvement, la plasticité du décor, dans la mesure où ils n'entretenaient plus de liens figuratifs avec la dynamique textuelle, dans la mesure où ils n'y puisaient aucune justification, acquéraient un statut autonome. Le décor, fonctionnant alors comme une sculpture mobile, était passé d'un mode esthétique à un autre. Car le piège de la trop belle scénographie réside moins dans les libertés qu'elle prend avec le texte que dans la fascination narcissique de ses mécanismes. Elle peut, dans le meilleur des cas... de figure, constituer un système de signes cohérent mais parallèle lorsque la mise en scène trouve dans le code d'une tradition théâtrale étrangère le principe organisateur de sa conception. C'est le traitement qu'a appliqué Mnouchkine à la production des *Shakespeare* dont le concept reproduisait les codes du *kabouki* et plus récemment à celle des tragédies grecques pour laquelle elle a recours au *kathakali*. Ainsi que le souligne Georges Banu, il s'agit moins d'une «recherche d'équivalence» entre le texte et la forme théâtrale que d'une mise à distance du texte par la forme théâtrale: «Les métamorphoses des costumes et le traitement du lieu furent toute reconstitution pour préserver la possibilité d'un va-et-vient entre deux durées et deux espaces. Ici, l'Orient d'abord, la beauté ensuite, isolent: toute intimité s'avère impossible. On regarde *les Shakespeare* de Mnouchkine [...] tels des objets étranges issus d'un passé qui semble ne plus nous appartenir. La mémoire des formes produit ce sentiment, elle commence par affirmer une distance et à appeler un

étonnement, presque pour mieux révéler l'ampleur d'un oubli¹⁸. Cette analyse dit assez qu'un tel concept scénique oblige à une double lecture de la représentation et suppose un équilibre dont on mesure combien il peut être difficile à réaliser tout au long du spectacle, particulièrement dans le cas où il ne s'appuie pas sur un modèle préétabli, oriental ou autre. Car il est alors dans l'obligation d'élaborer son propre code dans le cours même de la représentation, un code dont le décryptage doit s'effectuer sans lexique, qu'il soit spectaculaire ou textuel, donc un code constamment menacé d'insignifiance et, du même coup, susceptible d'en être réduit à sa plus simple expression, à savoir celle d'une image, d'un instantané. Le concept scénique, élaboré dans le cadre de la représentation d'un texte préalable, se trouve ainsi soumis à une alternative qui l'oblige soit à prendre en compte le réseau sémantique du texte et à en assurer la transposition concrète, soit à avoir recours à la citation de codes scéniques empruntés à des formes historiques ou culturelles fixées par la tradition. Bien souvent, cette citation se résume, ainsi que le remarque Georges Banu analysant plusieurs mises en scène contemporaines, à la citation de lieux¹⁹. C'est ainsi le théâtre désaffecté du *Godot* de Brassard inscrit l'oeuvre de Beckett non seulement dans l'histoire d'un théâtre, mais aussi dans l'histoire du théâtre obligeant le spectateur à une lecture inscrite, elle aussi, dans le temps, autrement dit, à une nécessaire relecture.

C'est de cette relative mais nécessaire soumission au texte comme au code scénique dont se libèrent les tenants de l'autre courant scénographique en concevant des spectacles qu'ils élaborent totalement, dans une approche si radicalement créatrice qu'elle refuse de mettre un terme au processus qu'elle engendre. On sait ainsi qu'un spectacle de Robert Lepage n'est pas achevé et ce délibérément; que chacune de ses représentations n'est en fait qu'une présentation parmi d'autres aussi perfectibles qu'elle. Plus que de perfectionnisme, il s'agit bien plutôt d'un mode d'écriture scénique qui rompt définitivement non seule-

¹⁸ Georges Banu, *Mémoires du théâtre*, Le Temps du théâtre, Actes Sud, 1987, p. 108.

¹⁹ Georges Banu, *op. cit.*, p. 109: «La scène, lorsqu'elle entend affirmer une distance, mais sans succomber au pouvoir évocateur de la mémoire, en cite des lieux».

ment avec l'hégémonie textuelle, mais aussi et surtout avec les modalités fondamentales de l'écrit, en particulier son inscription dans le temps. Car ces spectacles de la nouvelle scénographie ne sont pas mémorisables comme l'est le texte, à la limite ils ne peuvent être reproduits, réitérés. Cette caractéristique peut certes être attribuée pour une part au mode de conception dont ils sont le plus souvent tributaires, à savoir la création collective. (Ainsi qui a osé, à l'occasion du bicentenaire de la Révolution reprendre *1789* du Théâtre du Soleil?) Mais il y a plus. Car même si l'on a pu éditer le texte de certaines créations collectives, si Lepage, directeur artistique de CNA, tente cette année la reprise de *Vie et Mort du roi boiteux*, il n'en demeure pas moins évident qu'il sera impossible de fixer dans et par l'écrit *Les Aiguilles et l'Opium* ou *Le Dortoir*. C'est dire assez explicitement que ces spectacles se sont libérés du texte qu'ils ignorent ou qu'ils soumettent à leur tour à ces mauvais traitements que sont la lecture à haute voix ou le monologue ostensiblement improvisé. Aussi a-t-on pu dire que c'était faire à ces scénographes un mauvais procès que de les accuser de pauvreté dramaturgique; mauvais procès ou plutôt mauvaise lecture encore trop imprégnée du modèle littéraire qui suppose linéarité et syntaxe.

Quelles sont, en fait, les caractéristiques de ces productions qui constituent sinon le répertoire, du moins les manifestations d'une autre pratique scénographique qu'il est d'autant plus nécessaire de distinguer de la première qu'elle semble, dans l'actualité théâtrale québécoise, confondue dans l'équivalence metteur en scène-scénographe dont Robert Lepage serait la figure emblématique? Il est manifeste que ces productions reposent sur une écriture visuelle. Cette écriture ne saurait être résumée à une succession d'images retenues pour leur seule valeur esthétique, même s'il est vrai que, bien souvent c'est ce type d'images que la mémoire du spectateur privilégie. Si l'on peut parler d'écriture, c'est dans la mesure où les composantes narratives du spectacle sont prises en charge par une dynamique visuelle qui a essentiellement pour effet de libérer le récit des contraintes spatio-temporelles inhérentes à la scène, permettant, par exemple le synchronisme, l'ellipse, le raccourci ou la réitération. On présentera ainsi simultanément plusieurs lieux, on résumera toute une époque en une seule séquence spectaculaire, on rejouera plusieurs fois la même séquence en n'en modifiant que le rythme. Certes ces modalités narratives s'apparentent,

elles aussi, à l'écriture cinématographique dont on a déjà pu discerner quelle influence elle avait exercée sur la dramaturgie contemporaine. Néanmoins l'écriture scénographique reste essentiellement théâtrale dans la mesure où elle repose sur la caractéristique fondamentale du signe théâtral, la mobilité²⁰. Bien que cette caractéristique participe du processus de transformation de toute représentation, elle a été plus systématiquement exploitée, exhibée par les metteurs en scène contemporains dans leur recherche du spectaculaire. Cette mise en scène de la métamorphose s'appliqua, en un premier temps au décor dont l'abstraction avait pour corollaire la maléabilité, puis à l'accessoire au sens large du terme. C'est sur cette caractéristique que se fonde la dynamique de la plupart des spectacles réalisés par les scénographes. Ainsi, lorsque, dans le dernier tableau de *La Trilogie des dragons*, l'installation lumineuse faite d'une chaîne de minuscules ampoules est successivement utilisée comme objet fictif (l'oeuvre que le héros expose dans sa galerie) puis comme représentation d'une vue aérienne et nocturne de la ville de Vancouver, ce que le spectateur perçoit c'est moins l'illustration de la situation fictive, (le décollage), dénotée par le discours du personnage-pilote, que la transformation de l'objet préalablement dénoté. Ce mode de transformation parce qu'il s'applique au concept spatial tout entier et surtout parce que le corps, la présence réelle du comédien en est une des composantes essentielles, ne relève pas des techniques cinématographiques. Lepage en a fait d'ailleurs une brillante démonstration dans *Les Aiguilles et l'Opium* en détournant l'écran de sa fonction première, celle de surface, pour l'exploiter comme un espace tridimensionnel que le corps du comédien peut investir et même pénétrer.

Est-ce à dire que ces scénographes sont parvenus à élaborer une nouvelle poétique spectaculaire, ce qu'on pourrait appeler, après Jacques Polieri, «une sémiographie», terme ancien, tombé en désuétude et qui désigne, dans «son

²⁰ Cette caractéristique a été analysée par Jindrich Honzl, dans «De la mobilité du signe théâtral», *Travail théâtral*, IV, 1971, et dans «Dynamics of the sign in the theatre», *Semiotic of Art*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, ce que suggère le titre qui chapeaute l'entrevue réalisée par *Jeu* avec Danièle Lévesque: «La scénographie: un métier de poète», loc. cit, p. 41.

sens initial» toute «notation et description par des signes d'un système cohérent quelconque ²¹». Si toute représentation suppose, sous peine d'illisibilité, une nécessaire cohérence, il n'en demeure pas moins que celle-ci est assurée essentiellement par la narrativité et plus spécifiquement par le discours du personnage qui, seul, peut rendre opératoires les signes de la représentation, y compris la présence corporelle du comédien. C'est le tribut que doit payer la scénographie au récit théâtral, tribut qu'elle tente de monnayer en multipliant ces repères obligés de la fiction que sont les protagonistes. Les spectacles de Maheu ou de Lepage privilégient la constellation de personnages, voire le groupe afin de brouiller la linéarité de la fiction, ce que Corneille appelait l'unité de péril, qui focalise la lecture du récit sur le discours. Même dans le *one-man-show* d'*Aiguilles et Opium*, Lepage relativise le fil conducteur de l'autobiographie en l'inscrivant à la croisée de destins convergents non dans le temps, mais dans un hypothétique espace transatlantique où Cocteau et Miles Davis auraient pu se rencontrer. Il en va de même dans *Le Café des aveugles*, la dernière production de Gilles Maheu, où la lettre, testimoniale plus qu'autobiographique, cherche un écho et une justification, dans de multiples modalités spectaculaires qui ne trouvent, comme ultime caution, que l'artificielle apothéose d'un *show rock*. Le destin individuel, l'énonciation du sujet, sont ainsi constamment spatialisés par un concept scénographique qui privilégie la fresque, le survol historique, la mouvance des lieux aussi bien que des genres. Ces modalités descriptives sont plus que les signes obligés d'une certaine modernité. Elles mettent en question ce qu'il faut bien appeler, au risque d'archaïsme, la portée de telles formes spectaculaires, et, risquons le tout pour le tout, leur signification. Car le théâtre a toujours eu deux fonctions; donner à voir, certes, mais aussi donner à entendre — entendre au sens de comprendre. Entendre le théâtre pour comprendre le monde, telle a toujours été la mission dont les sociétés ont investi le théâtre. Le théâtre contemporain, engagé qu'il est dans une lutte sans merci avec les techniques audio-visuelles qui ont transformé la pratique culturelle en un autre champ d'activité de la consommation passive, n'aurait-il pas sacrifié sur l'autel de l'image, le fond à la forme? Car toute poésie spectaculaire pour parvenir à

²¹ Jacques Polieri, *Scénographie Sémiographie*, Denoël/Gonthier, 1971, p. 12.

«transformer l'insignifiant en signifiant, [à] sémantiser les signes», selon la formule d'Anne Ubersfeld, doit nécessairement élaborer un système qui ne saurait se résumer à l'enchaînement syntagmatique de transformations visuelles et faire l'économie de l'axe paradigmatique de la connotation. C'est à l'intérieur d'un code du spectaculaire que pourrait s'effectuer la métaphore scénographique dont Danièle Sallenave propose une définition d'autant plus spécifique qu'elle la distingue de la métaphore discursive: «Figure dominante du discours descriptif et des arts de la représentation, la métaphore repose sur la capacité de percevoir le semblable, de comparer — et non de copier ou d'imiter. Dans le discours, elle assure le passage du non verbal au verbal, de l'inconnu au connu; dans les arts de la représentation, elle fait surgir le non visible et le non existant dans l'épaisseur des choses sensibles. Ce principe de transfert intervient en deux temps; le premier qui suppose une éclipse du sens littéral; le deuxième, qui est le surgissement du sens figuré²²». Force est de constater que la plupart des transformations que font subir aux objets les modalités de l'écriture scénographique²³ n'ont pas pour effet d'instaurer un sens figuré, mais de réaliser une autre image, un autre objet selon la technique du manipulateur ou du prestidigitateur. L'installation électrique devient Vancouver, la dénotation succédant à la dénotation pour le plus grand plaisir des yeux. Si le spectateur s'émerveille de la virtuosité technique dont il a été fugitivement témoin, il n'en retiendra cependant que la trace d'un plaisir éphémère, sans conséquences et,

²² Danièle Sallenave, *les Épreuves de l'art*, essai, Le Temps du théâtre, Actes Sud, 1988, pp. 65-66. C'est moi qui souligne.

Certains scénographes utilisent l'adjectif métaphorique dans une acception spécifiquement conceptuelle. Ainsi, dans l'entrevue qu'il accorde à *Jeu*, Guy-Claude François parle de «décors métaphoriques, transposés», décors qu'il oppose aux décors «réalistes» et dont il affirme vérifier «jusqu'au moindre détail, [le] fonctionnement, [la] logique» (*Jeu*, n° 63, pp. 50-54).

²³ Car c'est bien ce terme que revendiquent désormais les scénographes ou, du moins, leurs analystes: «Si l'on considère les spectacles que Maheu a créés, dans les années 80, de *l'Homme rouge* au *Dortoir*, les récurrences thématiques et formelles abondent: il est évident que, de création en création, une écriture s'élabore et s'affirme nettement» (Diane Pavlovic, «Gilles Maheu: l'espace vital», *Jeu* n° 63, p. 17).

pour tout dire, insignifiant²⁴. C'est cette insignifiance que le critique, l'aspirant scénologue, cherche à pallier en tentant de prendre l'image aux pièges d'une analyse empruntée au modèle rhétorique. Faute d'avoir à décrypter, on en vient ainsi à décrire les techniques visuelles en termes de tropes pour mieux mimer la lecture d'un texte absent...

Loin d'exprimer une quelconque nostalgie du texte, ces quelques remarques tentent de mesurer les enjeux de la scénographie, cette pratique paradoxale qui, tout en reposant sur l'essence même de la représentation, la métamorphose, ne parvient que rarement à l'investir d'une inscription dans le temps. Tout se passe comme si la représentation se suffisait à elle-même s'élaborait dans le cours de sa perception, sans **prétexte**. L'amnésie qui préside la plupart du temps dans les productions de la nouvelle scénographie se manifeste, là encore, dans un paradoxe. Alors que le projet à l'origine de ces spectacles repose sur la volonté explicite de saisir, dans le temps comme dans l'espace, la mouvance des cultures, à la représentation, la part de l'histoire, de la culture se résume, à des exposés succints qui semblent destinés à un public d'analphabètes auquel on se doit d'apprendre rapidement quelques faits marquants. Lecture autodidacte du monde, la scénographie découvre plus qu'elle ne décrit. Aussi, s'il est inutile de se porter aujourd'hui comme hier, à la défense du texte, on ne saurait trop recommander aux scénographes de constituer au plus tôt le répertoire comme la partition textuels de leur production. Sans le recours au texte, cette **invisible** composante où se lisent la mémoire et la vocation du théâtre, l'écriture scénographique risque bien de s'effacer, victime de la surexposition dont elle aura été l'objet...

²⁴ Insignifiance dont la critique journalistique, dans son insolence pragmatique, se fait déjà l'écho. «Mais ces corps qui circulent dans des cafés qui demeurent aussi déserts que le spectacle est vide de sens; *le Café de Maheu* est une oeuvre à laquelle il aura manqué une **métaphore** qui aurait ramassé et proposé une vision du monde qui soit signifiante, mensongère et vraiment **théâtrale**» (Robert Lévesque, *le Devoir*, 20 août 1992, p. 12). C'est moi qui souligne.