Document généré le 23 avr. 2024 17:26

Jeu
Revue de théâtre

« Les Aiguilles et l'Opium »

Dominique Lafon

Numéro 62, 1992

Scénographie

URI : https://id.erudit.org/iderudit/27785ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Lafon, D. (1992). « Les Aiguilles et l'Opium ». *Jeu*, (62), 85–90.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Dominique Lafon

«Les Aiguilles et l'Opium»

«C'est avec le corps que s'écrira désormais le spectacle, corps bouleversé, déséquilibré, soumis à tous les vertiges.» Photo : Claudel Huot.

Conception et interprétation de Robert Lepage. Musique : Yvan Lafrenière et Yvan Ouellet; scénographie : Robert Lepage; éclairages : Jean Hazel; manipulation : Denys Lefebvre; conception mécanique : Michel Elliott et Pierre Miron; illustrations : Zilon. Coproduction du Centre national des Arts, des Productions d'Albert Inc. et des Productions A.J.P., présentée au Palais Montcalm (Québec) du 9 au 19 octobre et au Centre national des Arts (Ottawa) du 7 au 16 novembre 1991.

Ainsi parlait la bouche de métro : sous l'image la pensée

Le dernier spectacle de Robert Lepage, *les Aiguilles et l'Opium,* plus que tous ceux qui l'ont précédé, pose avec acuité le difficile partage qu'impose le théâtre entre le texte et l'image. Le texte du spectacle, comme le texte du critique, est pris au piège d'une autre écriture, la scénographie, écriture matérielle et non plus linguistique qui sacrifie l'expression verbale du personnage en même temps qu'elle paralyse le commentaire écrit. Peut-on mettre des mots sur des images, décrire ce qui est montré sans nier la réalité même du spectacle? Car s'il est vrai que la critique théâtrale a, de tout temps, figé la représentation dans un discours forcément lacunaire et réducteur, elle se trouve aujourd'hui confrontée à une nouvelle dimension spectaculaire qui la contraint à substituer le mot à l'image dans

• Dominique Lafon est professeure aux départements de lettres françaises et de théâtre de l'Université d'Ottawa.

un exercice d'autant plus périlleux qu'il intellectualise la sensation sans pouvoir, comme c'est le cas d'une œuvre picturale par exemple, faire référence à l'objet, sans pouvoir non plus se résoudre à une simple description qui ne saurait rendre compte que de la scéno, mais pas de la graphie, de l'écriture. Car la scénographie des *Aiguilles et l'Opium* n'est plus une simple mise en place d'images, ne relève plus de la seule virtuosité technique; elle constitue un récit qui ne s'articule pas, comme c'était encore le cas dans *Vinci,* sur une trame fictive, mais sur un réseau de significations né de la coïncidence, de la collusion de deux images qui reproduit la structure narrative du rêve. Il est difficile, on le sait, de raconter ses rêves, plus difficile encore de les analyser, dans la mesure où leur signification s'impose plus qu'elle ne se découvre. C'est pourtant à ce tour de force que Robert Lepage convie le spectateur, le laissant à la fin du spectacle aussi impressionné que démuni par cette série ininterrompue d'images qui lui échappent pour se renouveler sans cesse. Il ne s'agit plus seulement pour le critique de trouver les mots pour dire la scénographie, mais il lui faut déceler aussi le sens sous l'image, la pensée sous l'instantané, analyser la rhétorique de l'image dans son fonctionnement narratif et non dans la seule réussite visuelle. Dire le regard, tel est le nouveau défi qu'impose Lepage scénographe, défi d'autant plus grand que sa maîtrise du genre, de ce nouveau genre, manifeste une maturation que la présentation qu'il signe dans le programme explicite :

> Bien humblement, je vous ressers après cinq ans les états d'âme de mon premier spectacle solo, *Vinci,* mais cette fois-ci, j'espère, dans un tout autre état d'esprit.
> Il semble qu'on raconte toujours la même histoire. C'est la façon de la raconter qui change et qui nous change.

Une même histoire en moins de mots

Il est vrai que le prétexte des *Aiguilles et l'Opium* est sensiblement le même que celui de *Vinci* et peut se résumer de façon fort rudimentaire comme une quête de l'oubli qui mène un personnage en Europe. Oubli de l'être aimé, oubli du chagrin d'amour. *Les Aiguilles* sont plus explicites sur ce chapitre. La confidence autobiographique y est manifestée dès l'ouverture du spectacle par l'exhibition du moi sous la forme d'une image concrète et spectaculaire, dans le sens ordinaire du terme. Alors que le préambule expose la technique de l'acupuncture et met en situation un personnage qui dit JE, qui ne cessera de dire JE, la poitrine du comédien apparaît sillonnée de lignes fluorescentes qui dessinent la géographie de son mal, mal de cœur devenu concret, physique, vibrant de lumière contenue. Cette première métaphore du «cœur mis à nu», qui utilise à la fois les repères réels de l'acupuncture et les repères symboliques de la névralgie amoureuse, offre le corps du comédien et au-delà, sa personne, comme objet scénographique. C'est avec le corps que s'écrira désormais le spectacle, corps bouleversé, déséquilibré, soumis à tous les vertiges. L'autobiographie est donc d'emblée affichée — il faudrait dire mise en lumière — pour être dans la suite du spectacle confirmée par le texte. Un texte incertain et faux, tout entier constitué de monologues qui relèvent manifestement de l'improvisation et rappellent que Robert Lepage a été longtemps le maître de la Ligue Nationale d'Improvisation.

Ces monologues sont, sans aucun doute, les temps faibles du spectacle, justement parce qu'ils dérogent à l'écriture scénique et paraissent comme une ultime concession au verbal. Mais un verbal disqualifié par le concepteur lui-même : qu'il s'agisse d'obtenir une communication aux États-Unis ou le silence dans la chambre d'hôtel voisine d'où s'échappent les halètements excessifs d'une relation sexuelle, qu'il s'agisse d'expliquer à une hypnothérapeute ce qu'est le Québec, la situation reste la même. L'interlocuteur, que le spectateur n'entend pas, reste sourd, indifférent ou manifeste la plus totale ignorance. La chambre d'hôtel, où s'est réfugié le personnage, est le lieu de la solitude, de la non-communication, de l'indécision discursive qu'un comique de bon aloi ne saurait totalement compenser. Si la standardiste récalcitrante est un gag usé de même que les voisins bruyants, c'est que le propos est ailleurs, dans l'imaginaire et non dans le mimétisme du quotidien. Les mots ne disent

«Après l'envol du comédien suspendu entre cintres et scène, c'est la plongée d'un trompettiste qui est projeté sur l'écran vertical, dans une séquence tout à la fois sonore et métaphorique.» Photo : Claudel Huot.

rien, sinon du *déjà vu*, à moins qu'ils n'échappent eux aussi à la vraisemblance du temps et portent des message de l'au-delà. Comme la *Lettre* qu'adressait, en 1949, Cocteau aux Américains et dont Robert Lepage, dans une saisissante imitation de son auteur, adresse à son tour de nombreux extraits à son public, public menacé d'américanité; comme cette communication téléphonique au cours de laquelle un mystérieux interlocuteur cherche en 1989 à rejoindre Jean-Paul Sartre dans la chambre n° 9 de l'Hôtel de la Louisiane, où le héros est descendu justement parce que Sartre y rédigea *la Nausée*. Les mots font ici image dans la mesure où ils mettent en question la chronologie, la linéarité temporelle et font coïncider les références culturelles et l'espace scénique, associant dans le temps de la représentation 1949 et 1989, Sartre, Cocteau et le comédien. On peut donc sans remords disqualifier les autres manifestations textuelles auxquelles Lepage n'accorde qu'un rôle épisodique, incertain et ostensiblement improvisé. Le langage ne saurait véhiculer que des clichés qui ne font que médiocrement image. C'est ce que démontre concrètement le jeu de scène visuel par lequel Lepage met fin à une des séquences téléphoniques. Le personnage, braquant devant son visage un polaroïd, prend un cliché, cliché matériel qui révèle graduellement plus qu'il ne fixe l'image d'un désespoir que l'écran délimitant l'espace de la chambre expose. L'écran devient ainsi la seule page blanche où s'écrira désormais une confession qui ne peut se dire. C'est sur cet écran, sur ce portrait d'identité, qu'apparaissent en surimpressions successives des dessins, puis le visage de Cocteau. Cette image est doublement au centre d'un spectacle qui exhibe et estompe tout à la fois la personne du scénographe dans la mesure où elle est révélatrice du caractère relatif de l'autobiographie. Il ne saurait s'agir d'une simple confession mais bien d'une réflexion, il faudrait dire d'une réflection, c'est-à-dire d'une mise en reflet par laquelle Lepage dépasse le propos de la circonstance amoureuse, superpose à la géographie intimiste de la première séquence une cartographie artistique dont les points cardinaux, les repères, sont les figures de Cocteau et de Miles Davis.

Des courants de l'influence

Le recours à l'emblème de personnages réels était déjà présent dans *Vinci*, dont le titre disait assez le rapport du personnage au modèle. Mais, dans cette deuxième version de la même histoire, la référence est devenue rencontre, croisement inextricable et géométrique du narratif et du symbolique que l'histoire réelle garantit et dont la représentation dessine la carte. Il est vrai qu'au moment où Cocteau rentrait par avion de son séjour américain, Miles Davis regagnait par mer les États-Unis, laissant derrière lui Juliette Gréco avec laquelle il avait connu une brève, mais intense relation amoureuse. Cette coïncidence, ce croisement transatlantique, s'apparente à la situation du héros des *Aiguilles et l'Opium*, qui a quitté le Québec pour Paris après avoir rompu malgré lui avec un être cher qui se trouve à New York pour une production. Ce croisement de destinées qui associe non

seulement deux époques, mais aussi deux continents séparés par les mouvements du cœur est amplifié par les oppositions spatiales que le spectacle fait se succéder. Après l'envol du comédien suspendu entre cintres et scène, c'est la plongée d'un trompettiste qui est projeté sur l'écran vertical, dans une séquence tout à la fois sonore et métaphorique : la trompette du plongeur exhale les bulles d'une musique qui est aussi celle du désespoir qui submerge le personnage et dans lequel il se noie. Ce jeu tectonique qui dessine les axes d'une impossible réunion symbolise donc le déchirement interne du héros, la faille d'un clivage qui n'est pas que sentimental. La tension est aussi culturelle, esthétique et profondément significative de la quête d'identité québécoise, quête dont le héros décrit, lors de la consultation avec l'hypnothérapeute, les étapes politiques comme une tragédie shakespearienne en cinq actes. Entre l'Europe et les États-Unis, l'art de Lepage se cherche. Néanmoins, dans le spectacle du moins, c'est la fascination pour Cocteau qui est déterminante. Cocteau, prince des poètes, dit Lepage dans son préambule. Mais la conception scénographique dit aussi la fascination pour Cocteau prince des touche à tout, Cocteau, comme Vinci d'ailleurs, génie polymorphe qui n'hésita pas pour les besoins d'un reportage photographique à afficher les multiples facettes de ses talents en un montage qui lui attribue quatre bras. Lepage cite cette image parue dans *Life*, magazine dont le titre — ô combien symbolique! — est projeté sur l'écran, pour la manipuler, animant la photo et jouant à quatre mains la poésie plastique de la scénographie coctienne.

Cette séquence dit, au-delà de la virtuosité, l'extraordinaire rencontre que donne à voir le spectacle où le graphisme du poète se réfracte dans la gestuelle du scénographe-acteur qui a reconnu, au sens fort du terme, en Cocteau, un maître du regard. C'est ce que «dit» une des images de la représentation qui montre Cocteau suspendu dans les airs et entouré non plus des hélices qui figuraient l'avion, mais

«Avec *les Aiguilles et l'Opium*, Robert Lepage libère la scénographie de toute soumission au texte et l'autorise à ne prendre désormais que les images au pied de la lettre.»
Photo : Claudel Huot.

de deux yeux peints venus se surimposer à elles, faisant coïncider les figures iconiques de l'ange et du voyant.

De l'enfer à l'envers de l'image

Car la fascination de Lepage pour Cocteau n'est pas que technique, comme le manifeste cette extraordinaire capacité de l'acteur à «être» Cocteau, à se l'approprier. La parenté est plus profonde qui unit le concepteur sujet et objet de son propre spectacle et un artiste qui fut victime de son vivant et, pour une part, aujourd'hui encore, de la mise en scène de son existence, de la mise en images de ses angoisses comme de ses certitudes, coupable d'avoir joué ses personnages, dans la vie comme sur l'écran. *Les Aiguilles et l'Opium* mettent en jeu cette même problématique de la personne et du personnage que l'œuvre de Cocteau réitère dans les multiples apparitions de la figure emblématique d'Orphée et de son double, l'ange Heurtebise.

Par ailleurs, l'écriture scénique, dans son économie narrative, dépasse le niveau de la référence culturelle en actualisant le mythe d'Orphée, poète mais aussi et surtout musicien, par le recours à Miles Davis, novateur comme Orphée, comme lui sacrifié. Plus encore, les deux artistes invoqués par Lepage ont connu, comme Orphée, leur descente aux enfers délétères de la drogue, paradis artificiels dont ils sont «revenus», non point guéris mais porteurs d'un nouveau regard sur le monde, d'un nouveau chant. Le personnage des *Aiguilles et l'Opium* effectue au cours du spectacle une descente aux enfers des médecines douces de l'oubli — acupuncture, hypnothérapie —, descente qui le conduit à un renoncement qui n'est que la forme ultime du désespoir. Ayant écrit une dernière lettre à l'être aimé, il la déchire — ô faible pouvoir des mots, même écrits — et en éparpille les morceaux dans la grille d'une bouche de métro sur laquelle il se recroqueville comme un clochard de l'âme; délesté de son chagrin, il s'élève dans les vapeurs infernales de l'oubli que dispense le passage de la rame. Mais cette remontée ressemble plus à une mort apprivoisée qu'à une délivrance, à un rituel de deuil semblable à l'immolation volontaire par laquelle la jeune épouse hindoue accompagne dans la mort son défunt époux. La dernière séquence visuelle le présente de retour au monde de l'hôtel, non pas délivré mais autre. Désincarné, sublimé par la position qu'il occupe, tête en bas, suspendu mais allongé sur l'écran, son corps s'exhibe dans une métamorphose qu'une langue de feu, jaillie de dessous une chaise, consacre en une irrémédiable pentecôte.

Les manifestations concrètes des éléments — air, eau, terre, feu — organisent ainsi la référence au mythe d'Orphée tel que Cocteau l'a approfondi dans une trilogie cinématographique qui regroupe *le Sang d'un poète, Orphée* et *le Testament d'Orphée,* trilogie qui tisse implicitement la trame d'un spectacle qui en utilise les images les plus percutantes, tels le film inversé ou les gants de caoutchouc de la mort. Les projections cinématographiques ne citent pas explicitement ces films; car il ne saurait être question ici de collage, technique totalement opposée à l'imprégnation graduelle du modèle que le spectacle réalise et dont la révélation s'effectue sur l'écran. Cet écran névralgique, dont les mutations bouleversent les lois qui régissent d'ordinaire l'insertion du cinéma au théâtre, est le point focal du spectacle. Non seulement surface, mais aussi frontière symbolique de l'espace et du temps, il est utilisé comme miroir, comme lieu de passage d'un endroit à un autre, comme ciel et comme plancher dans lequel on s'enfonce, comme mur auquel on se heurte. Il y a là tout à la fois polymorphisme et polysémie spatio-temporels, deux clés de la scénographie de Lepage.

Polymorphisme parce que l'écran est utilisé de l'avant comme de l'arrière grâce à un rétroprojecteur. L'écran est ainsi dédoublé, comme le sont tous les miroirs chez Cocteau, ces miroirs par lesquels la mort va et vient entre l'enfer et son envers, c'est-à-dire notre monde des apparences. La rétroprojection est surtout utilisée lors des séquences consacrées à Miles Davis : rencontre avec Juliette Gréco par jeux de mains sur une table de bistrot, injection d'héroïne dans le bras du musicien; la projection quant à elle est plutôt consacrée à Cocteau. Au dédoublement est ainsi associé un jeu

photographique et spatial, d'envers/endroit, de négatif/positif. De plus, les révolutions du miroir selon un axe horizontal délimitent les lignes de coïncidence entre les lieux et les époques dont l'acteur est le montreur. Sa main tendue au centre de la toile désigne le centre de toutes les gravitations, le centre retrouvé de l'envers à l'endroit au terme de chaque mutation de l'espace.

Polysémie parce que l'écran est le lieu du jeu sur la citation. Ainsi, lors de la projection d'un extrait d'*Ascenseur pour l'échafaud,* le film de Louis Malle dont Miles Davis composa la bande sonore, se surimpose, en voix *off,* le récit de l'incident qui en marqua le premier enregistrement. Miles Davis, selon la légende que la voix *off* rappelle, déchire en jouant sa lèvre supérieure dont un infime morceau reste coincé dans la branche d'embouchure de la trompette. La chair du musicien confère à l'instrument un vibrato unique, celui de la souffrance et du don de soi. Cette légende, mise en exergue de la référence cinématographique, n'est pas une fioriture; elle établit le paradigme unissant le sang du poète, la chair du musicien et le corps du scénographe qu'auréole, dans la dernière séquence, une tache de lumière rouge qui s'étend progressivement. C'est ce paradigme du don de l'artiste qui pourrait s'énoncer aussi comme «prenez, ceci est mon corps», c'est cette eucharistie esthétique qui consacre le spectacle comme une quête ritualisée qui transcende définitivement le propos personnel initial. Car Lepage ne se raconte pas; il se donne à voir.

Qui ne «voit» en effet que, plus qu'un spectacle, c'est un univers que crée Robert Lepage, avec ses points cardinaux incarnés, ses plaques tectoniques culturelles, ses frontières incertaines et mouvantes entre ses paradis et ses enfers. Désormais maître de sa création, de son univers scénographique, il peut l'illustrer une fois, une seule, d'une image empruntée : celle de la création de l'homme que Michel-Ange a placée au centre du plafond de la Chapelle Sixtine. Comme Freud découvrant dans les tableaux de Vinci la figure du vautour maternel, Lepage retrouve l'image du cerveau humain dans les lignes de composition du groupe entourant la représentation du démiurge suprême. Le propos s'exhibe qui affirme que la pensée naît des arcanes de l'image. Sous l'image, dans l'image, il y a le sens, comme sous le scénographe s'affirme le créateur d'un art nouveau. La confession intimiste apparaît alors comme une démonstration initiatique du pouvoir des images, seuls instruments du rêve qui obligent le spectateur à n'en croire que son regard et à se soumettre aux vertiges de l'envers du décor. Avec *les Aiguilles et l'Opium,* Robert Lepage libère la scénographie de toute soumission au texte et l'autorise à ne prendre désormais que les images au pied de la lettre. ●