

## Des images qui font corps : une synergie

Christiane Gerson

Number 11, Spring 1992

La scénographie au Québec

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041163ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041163ar>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

### ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Gerson, C. (1992). Des images qui font corps : une synergie. *L'Annuaire théâtral*, (11), 157–166. <https://doi.org/10.7202/041163ar>

Christiane Gerson

## Des images qui font corps: une synergie

Au Québec, l'émergence d'une pratique scénographique qui consiste en l'élaboration d'un langage artistique autonome coïncide avec les débuts d'une pratique théâtrale expérimentale. Celle-ci se particularise surtout par un questionnement du théâtre et de ses formes. Ce questionnement se manifeste par l'utilisation de certains procédés qui sont reliés à la pratique théâtrale postmoderne<sup>1</sup>.

Ces procédés, au nombre de cinq, peuvent aussi bien être perçus comme des paradigmes du théâtre postmoderne. Ils permettent de procéder à une écriture scénique en deça et au-delà du texte. Ils favorisent le spontané et l'improvisation; le texte est modifié et même restructuré au cours des répétitions. Ils fragmentent l'information et la transmettent en mode multiple. Ils ritualisent le sujet (l'intention ou l'idée maîtresse) en le traitant d'une manière formelle et abstraite. Finalement, ils effectuent une mise en signe des éléments visuels et sonores en deça et au-delà de la mimésis comme lieux de transformation et/ou d'extériorisation du non visible.

Ces paradigmes se retrouvent dans de nombreux spectacles québécois qui ont été créés au cours des années quatre-vingt. Par exemple, les éléments visuels de *Vie et mort du Roi Boiteux* (1981) possèdent une grande capacité évocatrice grâce au procédé de mise en signe. Dans l'imagerie du spectateur, le palais de

---

<sup>1</sup> Christiane Gerson, *Montréal postmoderne - «Photographe d'un soir»: production d'un événement théâtral à partir de paradigmes du théâtre postmoderne retracés dans des créations théâtrales montréalaises entre 1979 et 1989*. Mémoire présenté à l'Université du Québec à Montréal comme exigence partielle de la maîtrise en art dramatique, Montréal, UQAM, septembre 1991, 147 p.

Richard peut, comme le souligne Paul Lefebvre «tenir de la tour de verre et de béton, du château médiéval, de la forteresse japonaise, des splendeurs de Versailles ou de la familiarité des maisons montréalaises»<sup>2</sup>.

Dans *le Décliv du destin* (1988)<sup>3</sup> comme dans *le Dortoir* (1988)<sup>4</sup>, la mise en signe du corps des acteurs et des actrices est utilisée pour rendre visible ce qui est difficilement représentable. Des spectacles comme *Marat-Sade* (1984)<sup>5</sup>, *Fiction* (1985)<sup>6</sup>, *le Facteur réalité* (1985)<sup>7</sup>, *Montréal, série noire* (1986)<sup>8</sup> et *\$motte, \$mash Green* (1987)<sup>9</sup> fragmentent l'information pour la retransmettre au moyen du moniteur vidéographique ou télévisuel. Tout un discours scénographique particulier est élaboré en confrontant l'image en direct à l'image en différé. Avec *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»* (1981)<sup>10</sup>, une partie seulement des différents textes auxquels il y est fait référence est traitée d'une manière formelle et abstraite afin de créer une impression de rituel. Chacun des espaces scéniques correspond à un de ces fragments et figure sur le plan visuel à la manière d'une photographie, d'un tableau ou d'une installation.

Ces spectacles affichent une scénographie qui a été conçue par le metteur en scène ou l'équipe de création. C'est une scénographie qui est étroitement liée

<sup>2</sup> Paul Lefebvre, «Notes sur *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 21, 1981.4, p. 114.

<sup>3</sup> Larry Tremblay, *le Décliv du destin*, Montréal, Leméac, 1989, 73 p.

<sup>4</sup> Pierre Lavoie, «*Le Dortoir*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 52, 1989.3, pp. 200-205.

<sup>5</sup> Marie-France Bruyère, «*Marat-Sade*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 32, 1984.3, pp. 147-148.

<sup>6</sup> Diane Pavlovic, «*Fiction*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 44, 1987.3, pp. 151-153.

<sup>7</sup> Id., «*Le Facteur réalité*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 44, 1987.3, pp. 112-113.

<sup>8</sup> Id., «*Montréal, série noire*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 44, 1987.3, pp. 139-141.

<sup>9</sup> Marie-Louise Paquette, «*\$motte \$mash Green 1½*», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 36, 1985.3, p. 158.

<sup>10</sup> Martine Dumont, «Un théâtre de dépossession: *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»* d'Opéra-fête», *Jeu*, Cahiers de théâtre, n° 25, 1982.4, pp. 235-250.

au travail de mise en scène. Elle peut tout de même être analysée individuellement et reçue comme une œuvre d'art visuel.

À partir de quelques éléments scénographiques de *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»*<sup>11</sup>, nous allons découvrir de quelle manière Pierre-A. Larocque, concepteur et metteur en scène, a procédé pour élaborer son discours ou texte scénographique (ill. n° 25). Notre travail d'analyse est principalement effectué à partir d'une bande vidéo. L'œil de la caméra remplace donc le regard de la spectatrice libre de se déplacer d'un espace à l'autre pendant la représentation. De ce fait, la bande vidéo restreint également notre liberté d'analyste.

### Écriture scénographique

Avant tout, précisons le sens que nous accordons au terme scénographie. Patrice Pavis perçoit la scénographie d'aujourd'hui comme «une conception sémiologique de la mise en scène»<sup>12</sup> ou encore comme la «science de la scène et de l'espace théâtral (scène et salle)»<sup>13</sup>. Ainsi, la scénographie incite à construire des systèmes signifiants à partir de matériaux concrets, en d'autres termes, à élaborer un langage artistique signifiant à l'instar de la mise en scène.

Dans cette perspective, l'écriture scénographique correspond à une spatialisation et l'écriture scénique, à une mise en mouvement. L'événement théâtral émerge de la rencontre et de la conjugaison de ces deux écritures qui reposent, au départ, sur une idée de théâtralisation commune<sup>14</sup>. Quand ces deux

---

<sup>11</sup> *L'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»* (1981); d'après le roman d'Alexandre Dumas fils; scénario et mise en scène de Pierre-A. Larocque; compagnie: Opéra-fête. Voir *Jeu, Cahiers de théâtre*, n° 21, 1981.4, p. 166; n° 25, 1982.4, pp. 235-250.

<sup>12</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor, les Éditions Sociales, 1987, p. 347.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 1980, p. 327.

<sup>14</sup> Nazih Habib Mahfouz, dans une étude rédigée pour l'obtention d'un doctorat, démontre que l'événement théâtral est une synthèse de la mise en espace et de la mise en mouvement d'une même

écritures sont agencées de manière à produire un métadiscours, le visuel et le sonore entrent dans une action synergétique d'où émerge l'œuvre théâtrale<sup>15</sup>.

Prise individuellement, l'écriture scénographique nécessite l'élaboration d'un ensemble de systèmes signifiants au moyen de matériaux visuels. Ces matériaux comprennent autant l'éclairage, l'espace que les objets qui occupent cet espace théâtral, soient les costumes, leurs tissus et les maquillages (masques, perruques), ainsi que les corps des acteurs et des actrices tout comme les accessoires et les constructions scéniques.

Pour examiner la scénographie d'un spectacle, il s'agirait alors de dégager une signification à partir de l'interaction entre les éléments visuels et les éléments sonores. La scénographie ne pourrait-elle pas, malgré cette perspective d'interdépendance entre les éléments visuels et les éléments textuels, être perçue comme un langage artistique qui ne nécessite pas la référence au texte pour faire sens?

### Usage des corps dans *la Dame aux camélias*

*L'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»*<sup>16</sup> est une conception et une mise en scène de Pierre-A. Larocque. Il y fractionne et désarticule le mythe de *la Dame aux camélias*. Le roman d'Alexandre Dumas fils sert de prétexte à l'exposition d'une prostitution ritualisée faite de simulacre, de séduction, de jouissance et de décomposition-recomposition. Le concepteur-met-

---

idée dramatique. Voir Nazih Habib Mahfouz, «Scenography and the Main Dramatic Ideas», *Toward an Aesthetic of Scenography Through Art and Movement-Space-Time*, thèse soumise à The Graduate School comme exigence partielle pour l'obtention du doctorat en philosophie dans le domaine du théâtre, Illinois, Northwestern University, 1987, pp. 170-210.

<sup>15</sup> Adolphe Appia (1862-1928) et Edward Gordon Craig (1872-1966) auraient été les premiers à théoriser sur cette conception globalisante de l'acte théâtral.

<sup>16</sup> Pour une analyse détaillée de *L'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»*, voir Christiane Gerson, *op. cit.*, pp. 29-46.

teur en scène reconstitue par des matériaux visuels et sonores ce qui lui semble être l'essence du roman, la prostitution d'après le personnage mythique de Marguerite Gautier.

De la trame narrative du roman, il ne reste que l'impression laissée par certains objets ou moments comme le linceul, l'inscription «Miséricorde» sur le livre de Marguerite Gautier, le cauchemar d'Armand Duval, *l'Invitation à la valse* de Weber, Marguerite Gautier à l'opéra accompagnée ou non du vieux Duc, la cuvette d'argent aux filets de sang et Armand Duval guettant Marguerite Gautier à l'opéra. Des emprunts provenant d'autres sources sont insérés parmi ces moments, soit la scène des gants de caoutchouc des *Bonnes* de Jean Genet et le personnage de l'évêque du Balcon du même auteur, la scène de l'avortement d'Irina extraite de *l'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi et les personnages des trois dames blanches tirés du dramacule *Va-et-vient* de Samuel Beckett. Le spectateur, se déplaçant d'un espace à l'autre, est à la recherche des éléments lui rappelant *la Dame aux camélias* qui sont altérés par l'usage que Pierre-A. Larocque en fait.

### Corps signifiants: objets d'art?

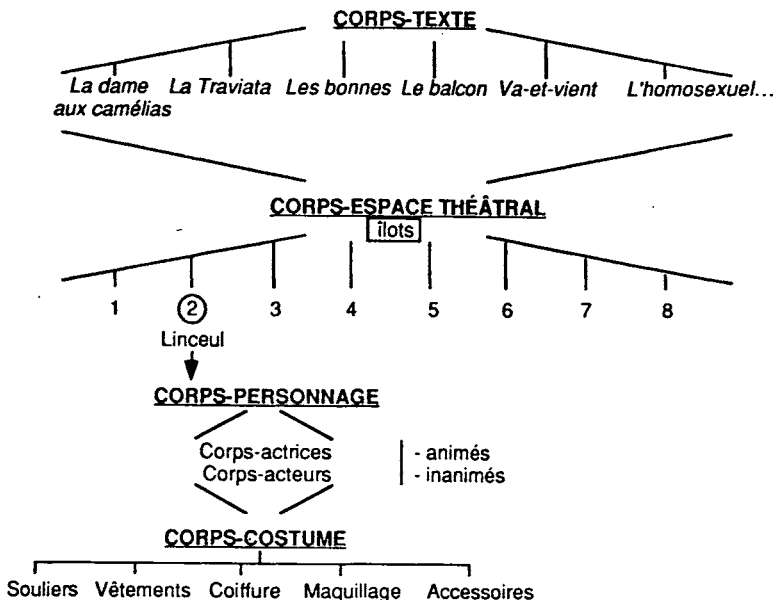
Fidèle à sa méthode de combinaisons et de permutations, Pierre-A. Larocque fragmente le corps des textes utilisés tout comme il segmente, dans cette version, le corps de l'espace théâtral en huit îlots que nous avons nommés : 1. Amas d'immondices - souliers, 2. Linceul, 3. Nature morte, 4. Cuvette d'argent, 5. Loge à l'avant-scène - opéra, 6. Amas d'immondices - vêtements, 7. Chez Marguerite Gautier - salle à manger/chambre, 8. Banc des trois dames blanches.

Ces îlots sont organisés de manière à mettre en espace des fragments du contenu des œuvres écrites. Pendant que certains demeurent apparemment statiques, d'autres s'animent et évoluent comme un objet d'art visuel qui est en processus de création. Chacune de ces unités spatiales est composée d'un ensemble d'éléments visuels formant un tout organisé selon les règles du langage

scénographique propre au concepteur-metteur en scène. L'îlot figure alors comme un corps autonome et accueille à son tour le corps-personnage<sup>17</sup> qui lui, reçoit le corps-costume.

La figure suivante illustre la technique de la mise en abyme que Pierre-A. Larocque emploie pour déconstruire l'ensemble des textes lui servant de corps textuel. C'est à partir de ce dernier qu'il élabore une scénographie en combinant différents ensembles sémiologiques.

### Mise en abyme des corps dans *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»*



<sup>17</sup> Le corps des éclairages devrait figurer avant celui des acteurs. Nous préférons passer cet aspect sous silence parce que la bande vidéo que nous utilisons pour ce travail d'analyse ne rend pas justice aux éclairages conçus pour cet événement théâtral.

Ainsi, le corps-personnage appartenant à l'îlot *Linceul* est constitué du corps de chacune des actrices et de chacun des acteurs qu'ils soient animés ou inanimés (attitude figée, mannequin). Ces corps, qu'ils soient de matières naturelles ou synthétiques, sont vêtus, chaussés, maquillés et coiffés; chacun de ces éléments contribue au corps-costume en entrant en interaction avec les corps des acteurs et des actrices.

Les objets font partie de l'aménagement des îlots, mais ne forment pas de corps autonomes. Ils délimitent les contours et participent à la mise en œuvre d'un système de signes comme par exemple l'accumulation de souliers détériorés de l'îlot *Amas d'immondices-souliers* rappelle les immondices qui recouvrent le cercueil de Maguerite Gautier. Ils agissent aussi comme indices pour le spectateur comme la table de maquillage en ce qui concerne l'extrait des Bonnes. S'ils occupent la fonction traditionnelle d'accessoire, c'est d'une manière symbolique. L'eau, par exemple, purifie Irina dans l'extrait de *l'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*.

Pris séparément, chacun des corps occupe une fonction artistique autonome. Le *Linceul* est l'îlot qui permet de démontrer le plus efficacement, cette autonomie. Après l'image du linceul recouvrant la table mortuaire, nous sommes entraînés, par le biais de la caméra du vidéo témoin, vers l'antichambre de cet îlot où est montée une installation que nous nommons «une Présence-absence à l'écoute d'une femme *autrefois belle*». Un tulle établit un lien entre le syntagme mannequin-robe-perruque qui représente Marguerite Gautier, surnommée «la Dame aux camélias», et celui de la chaise-livre référant à Armand Duval, son jeune amant. Même physiquement absent, celui-ci est à l'écoute de Marguerite par le biais des syntagmes qui tiennent lieu du corps de l'un et de l'autre. L'image comprenant la chaise blanche et le livre noir aperçue à travers le tulle blanc et léger invite au recueillement. La robe rose, *autrefois belle*, comme la perruque châtaine, est accrochée au mannequin; seules les deux manches sont enfilées aux bras à moignons. Sans main, la mannequin-Marguerite est privée du contact charnel et de la capacité de retenir. Elle laisse voir librement sa hanche, sa fesse et sa jambe, offrant ainsi sa chair sans rien retenir



comme dans le roman où elle se donne à Armand sans rien lui réclamer en retour.

Il se produit ici un phénomène d'identification. Comme spectatrice et spectateur de cette installation, nous nous mettons en état de recevoir la confession de cette jeune femme *autrefois belle*. Une deuxième installation est adjacente à celle-ci où, maintenant, la chaise blanche devient la trace d'une présence à la fois ancienne et future. Un tulle blanc et vapoureux enveloppe l'espace qui entoure la table mortuaire dont il est possible de s'approcher grâce à une marche comme s'il s'agissait d'un autel voué au sacrifice humain. Notre regard est alors attiré par un pied nu posé sur un tissu de satin blanc tel une offrande. Le linceul laisse deviner les formes d'un corps humain. La sensualité du satin répond à celle de la nudité et la blancheur des objets rappelle l'hôpital ou la mort. Ces installations du «Sacrifice humain» et d'«une Présence-absence à l'écoute d'une femme *autrefois belle*» composent deux univers dont le sens est complet car les références au roman d'Alexandre Dumas fils ne sont pas essentielles à leur compréhension même si elles en augmentent notre intérêt.

Appartenant à cet îlot du *Linceul*, la robe rose flétrie suspendue aux bras d'un mannequin à moignons ainsi que la vieille perruque posée sens devant derrière sur le cou du même mannequin établissent l'artefact de la déchéance d'un être qui a vécu dans la luxure. Cet ensemble d'éléments signifiants concourt indéniablement à la reconstitution de l'image d'une femme *autrefois belle*. Ici, le corps inanimé de l'actrice, soit le mannequin, est étroitement lié au texte scénographique du corps-costume.

Le costume du travesti déguisé en Marguerite Gautier propose un autre exemple d'un ensemble signifiant dont le sens s'élabore au moyen de la rencontre de différents éléments visuels. Pierre-A. Larocque utilise pour ce costume la technique des écarts esthétiques afin de rendre visibles les notions du simulacre, de la séduction et de la jouissance qu'il attribue à la prostitution dans le roman d'Alexandre Dumas fils. Il exhibe ainsi une femme élégante grossièrement maquillée, revêtue d'une robe de satin rose et d'un pantalon collant terne et chaussée d'un unique soulier extravagant à lanières. Le simulacre du mythe de

*la Dame aux camélias* est alors divisé en deux réalités qui sont réunies dans le même espace du travesti-Marguerite Gautier. Cet espace comprend le corps de l'acteur lié à celui du costume. Cette division provient de la présence simultanée des signes masculins et féminins, soit la musculature et la taille forte du corps de l'acteur ainsi que les proportions de son visage s'opposant au syntagme robe-rose-chapeau-à-voilette. Aux signes de la catégorie de l'opposition des sexes se joignent ceux de l'allure délicate/vulgaire grâce au côtoiement d'un pied élégamment chaussé et d'un pied nu. La veste apparemment faite de plumes, ou d'un autre matériau vaporeux, forme un autre ensemble de signes qui souligne l'insouciance de la volupté, alors que le pied nu apposé au pied chaussé d'un soulier extravagant rappelle la précarité du plaisir et de l'abondance. Le maquillage à gros traits qui semble prêt à couler sur le fond de teint blanc annonce la dimension trompeuse de la séduction.

Enfin, nous remarquons que la scénographie de *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»* est élaborée à partir d'ensembles d'objets artistiques qui font corps pour créer une œuvre d'art. Theodor W. Adorno<sup>18</sup> avancerait, peut-être, que c'est une expérience esthétique en devenir.

### Scénographie et «Montréal postmoderne»

Ces exemples recouvrent l'essentiel du métadiscours scénographique que Pierre-A. Larocque a élaboré surtout à partir de *la Dame aux camélias*. Ils dévoilent la structure presque architecturale sur laquelle repose cette scénographie faite d'ensembles visuels autonomes sur le plan de leur signification. Ils ont aussi permis d'observer que chacun de ces ensembles, mis en relation avec d'autres, participe d'un tout signifiant; que de ce tout émerge une écriture scénographique porteuse d'un discours construit à partir d'une idée maîtresse,

---

<sup>18</sup> Theodor W. Adorno, «Pour la théorie de l'oeuvre d'art», dans *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1982, pp. 234-265.

dans ce cas-ci, une prostitution qui n'est que simulacre, séduction, jouissance et décomposition-recomposition: une œuvre d'art.

Dans sa réflexion sur la cohérence et la totalité dans le théâtre postmoderne, Patrice Pavis explique que «le faire et l'énonciation sont un signifiant irréductible à un signifié, à une thèse»<sup>19</sup>. Comme nous l'avons observé pour le *Linceul*, chacun des îlots correspond à un espace qui est traité comme un corps entier au niveau de la formulation du sens. Ce signifié devient à son tour le signifiant de la thèse qui sous-tend l'événement théâtral. Dans *l'Usage des corps dans «la Dame aux camélias»* (1981), cette mise en signe est un jeu formel de combinaisons d'images à partir d'un motif d'origine servant d'idée maîtresse, ou de thèse ou d'intention de théâtralisation. Ce jeu formel manifeste une fascination pour certains procédés reconnus comme étant des paradigmes du théâtre postmoderne. Dix ans plus tard, l'attrait du jeu formel de combinaisons d'images a pris une telle importance que l'idée maîtresse de la mise en signe finit par être dissoute créant ainsi une impression de vide comme dans *Peau chair et os* (1991)<sup>20</sup>.

Au cours des dix prochaines années, verrons-nous se démarquer deux principales tendances en matière de scénographie; l'une, de réaction, l'autre, de résistance? La première afficherait un modernisme super spectaculaire voulant séduire le spectateur tandis que la deuxième opérerait pour la déconstruction du modernisme et accorderait au spectateur un rôle actif.

Le *théâtre à risque* qui semble remplacer la dénomination *théâtre expérimental*, fait l'objet de propositions scénographiques qui logeraient sous l'enseigne de la résistance. Il faudrait en faire la vérification.

---

<sup>19</sup> Patrice Pavis, *le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 81.

<sup>20</sup> *Peau chair et os*, conception et mise en scène de Gilles Maheu, est une coproduction de Carbone 14, du Centre national des arts et du Festival de théâtre des Amériques (FTA). Nous avons assisté à sa création dans le cadre du FTA 1991.