

Du décollage à l'envol « Vinci »

Diane Pavlovic

Number 42, 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26929ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pavlovic, D. (1987). Du décollage à l'envol : « Vinci ». *Jeu*, (42), 85–99.

« V I N C I »

Spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage. Musique et conception sonore: Daniel Toussaint; régie de plateau et assistance à la mise en scène: Pierre-Philippe Guay; accessoires: Jean-François Couture, avec la collaboration d'Hélène Paré, de Gilles Dubé et de Claude Jacques; perruque: Rachel Tremblay; montage-diapo et graphisme: Dave Lepage; collaboration-photo: François Lachapelle. Production du Théâtre de Quat'Sous présentée du 4 au 30 mars 1986.

Portrait de Léonard par lui-même, vers 1514.

du décollage à l'envol

Entre surfaces (l'oeil) et profondeur (l'âme), entre complexité technologique et dépouillement recueilli, entre vitesse et fixité, ombre et lumière, feu et glace, Robert Lepage a reconstitué les moments d'un trajet aussi bien physique que symbolique. Loin d'être un portrait ou une biographie du génie universel dont il s'inspire, *Vinci* n'en suit certaines traces que pour mener une interrogation personnelle sur l'art et son utilité, sur la légitimité de la démarche créatrice. Constitué d'une suite de tableaux (on sait les vertus de la fragmentation et de la syncope en ces temps troublés...) profondément cohérente, ce petit spectacle raffiné allie l'intelligence et le talent, un texte merveilleusement articulé (dans les deux sens du terme) et une interprétation ainsi qu'une conception visuelle et sonore d'une qualité indéniable.

Cette réflexion sur l'artiste dans sa société (sur l'homme dans le monde) arrivait à point nommé. Si Lepage est lui-même en passe de devenir un mythe dans un Québec qui en est



L'ombre, la lumière, l'envol: Robert Lepage dans *Vinci*. Photo: Robert Laliberté.

avide (cette mythification ultra-rapide est d'ailleurs inquiétante : tâchons de conserver à ce concepteur qui n'a même pas atteint la trentaine le droit à l'essai et à l'erreur!), c'est aussi que sa polyvalence et son imagination cristallisent les nouvelles valeurs de son époque : sophistication et humour postmodernes, universalité post-référendaire, multiculturalisme, humanisme renouvelé. L'expérimentation québécoise des dernières années rattrapait l'Histoire en recréant le monde chez elle et en effaçant les marques de son identité (soldats allemands, cantatrices italiennes, Juifs exterminés, archétypes de toutes nationalités et de tous âges); Lepage, lui, met en scène un Québécois qui va voir ailleurs, mais qui ne cessera jamais, en Angleterre, en France ou en Italie, de se définir par le Québec et de chercher à se comprendre en conséquence («You're driving on the wrong side. You're Canadian, aren't you?»), fût-ce par quelques clins d'oeil distribués au passage (le guide italien qui ouvre le spectacle nous explique, dans sa langue d'origine dont une traduction française est projetée à l'écran, que l'on accordera plus de crédibilité à ses préoccupations artistiques si elles nous sont communiquées avec un accent européen). De la même façon, son rapport avec gadgets électroniques et médiatisations diverses ne semble plus le même que celui de ses prédécesseurs. Plutôt que d'exploiter des effets grandioses pour leur polysémie anarchique, Lepage se concentre sur quelques images, simples, qu'il met au service de son propos; ce sera par son corps et sa voix, avant tout, qu'il établira — ingénieusement — la magie et le mystère, qu'il mettra de la chaleur au milieu de ses murs de verre et de ses écrans.

C'est aussi sur le corps que portera une partie de son discours. Reprenant l'analogie que la Renaissance avait établie entre les proportions humaines et l'architecture, représentation des proportions divines, il sera à l'affût des empreintes, marques et autres signes de la matérialité (comme son personnage de photographe fixant l'environnement tangible sur pellicule), interrogeant le décalage entre ces reliques et la vie qu'elles évoquent, et insistant sur l'influence qu'a le temps sur notre perception, autant dans la vie qu'en art. Le cœur et le



Le guide aveugle aux gestes stylisés, exposant le propos et les enjeux du spectacle. Photo: Claudel Huot.

corps du protagoniste principal de *Vinci* portent précisément une telle tache, qu'il s'agira pour lui d'effacer. C'est dans cette quête d'une renaissance (sans jeu de mots) que l'ombre de Léonard de Vinci apparaîtra avec le plus de netteté. Attiré comme lui vers la lumière, fasciné comme lui par l'envol, Philippe, le jeune photographe, arrivera peu à peu, à travers lui, à redonner au mythe un visage humain et à vaincre ses propres peurs.

transparence

Sa quête, en effet, en est une d'intégrité, mot devenu rare sur une scène, mot qui résonne étrangement mais sous le signe duquel se place le spectacle entier. Au terme de son voyage, Philippe contemple l'humilité du petit village de Vinci : cette simplicité, cette accessibilité généreuse, il les aura faites siennes tout au long de son périple. Les panneaux vitrés du décor ne marquent pas seulement la froideur qu'il interroge; ils établissent également une transparence (on verra l'interprète se dévêtir, se changer) qui est aussi celle du propos, de la présence, de l'ensemble d'une démarche foncièrement honnête, absolument sincère.

Le texte et sa mise en scène seront ainsi dans un rapport de complémentarité parfaite, tous deux économiques, clairs et suggestifs. Si chacun des tableaux (numérotés et titrés) a son ouverture, son développement et sa chute, constituant un mouvement complet en soi, on se rend vite compte que leur enchaînement n'est pas innocent. Ayant apparemment l'arbitraire du déroulement d'un voyage (la suite d'étapes aurait pu se faire dans un ordre différent), cette chronologie s'avère peu à peu nécessaire : l'unité de ces morceaux épars se révèle pas à pas. Après une introduction générale, faite par le guide italien, au propos et aux enjeux du spectacle, Philippe se présente (se livre) à nous, du fauteuil de son psychanalyste qui deviendra sur-le-champ le fauteuil d'avion qui le mènera à Londres. Il commence par



«Par la position de son seul bras gauche, l'acteur suggérera les gesticulations et la truculence de cette figure qu'il a voulue gaillarde, charnelle, très humaine»: le Vinci de Robert Lepage. Photo: Alain Chambaretaud.

faire état de son sentiment d'étrangeté (de décalage) devant un monde différent du sien et devant les premières marques d'une oeuvre qu'il découvre, puis prend contact avec cette oeuvre (photographies d'un tableau de Vinci, dont le développement simulé sur scène prend ainsi l'aspect véritable d'une *révélation*) et avec son point culminant : la Joconde, vivante, incarnée, très parisienne et qui en a marre d'être muselée. Suivra un court exposé, sous forme de diaporama, sur le tableau lui-même (et sur les aléas qu'a connus cette *Mona Lisa*), exposé après lequel le guide reviendra énumérer, en les évoquant à l'aide d'un simple ruban à mesurer, une liste de réalisations artistiques qui remonte aux débuts de la civilisation (avec la sculpture préhistorique). Ces découvertes et ces connaissances étant assimilées, Philippe est prêt à amorcer la «plongée dans la lumière» en laquelle consistera la deuxième partie du spectacle. En camping à Cannes, il parle en rêve à l'ami suicidé dont il porte le deuil et dont il voudrait avoir l'intransigeance artistique et la soif d'absolu, il prend conscience à Florence de l'harmonie de l'univers et, s'étant rapproché physiquement du lieu de rayonnement de Léonard, il parvient à en démystifier la figure (rencontre avec le peintre dans une salle de douches) : il ne lui restera qu'à atteindre Vinci, lieu de naissance de l'artiste italien, pour faire un retour sur soi précurseur du libre envol qui viendra clore la représentation.

Les objets, peu nombreux et choisis avec soin, y auront une fonction d'autant plus essentielle. Le train électrique dont la marche incessante avait servi au guide italien pour nous démontrer que «l'art est un véhicule», métaphorisera dans la suite du spectacle le passage d'une ville à l'autre, Londres et Paris s'imprimant en minuscules ombres chinoises sur le bas d'un écran, et le guide du bus londonien n'étant figuré, de la même façon, que par la silhouette de la casquette qui le définit. Le fauteuil du psychanalyste sera *en même temps* un



Le guide italien et son corps-cathédrale, sur fond de verre et d'écrans. Photo: Claudel Huot.

fauteuil d'avion; la canne blanche du guide aveugle deviendra le support de vitraux impalpables, et ses lunettes noires, ornées de deux points lumineux lorsqu'il parlera de la lumière presque surnaturelle de la cathédrale qu'il fait visiter, s'éteindront silencieusement lorsqu'il avouera son incapacité à la voir réellement. Cette utilisation maximale d'accessoires minimaux s'articule à une pensée qui est, elle aussi, concentrée, soumise à des associations constantes, et volontiers lapidaire. La Joconde évolue ici dans un Burger King: synthèse d'époques différentes dont les changements d'esthétiques feront précisément l'objet de discours. Évoquant le décor du Burger King en question, elle lancera, avec son humour cinglant: «Ce que j'apprécie surtout, c'est qu'il n'y a aucun meuble; alors là, tout peut arriver.» La scène de *Vinci* étale ce vide ouvert à toutes les possibilités. Et dans ce spectacle très orienté sur l'oeil (le protagoniste n'est pas pour rien un artiste visuel), on condensera efficacement des images diverses dont on ne retiendra souvent que l'essence, se gardant de les illustrer. La même Joconde, comparant les «burgers» de diverses chaînes de *junk food*, expliquera en quoi le Big Mac est «beaucoup plus révolutionnaire»: «Vous saviez que c'était la dernière étape avant la pilule? C'est un burger tellement concentré que ce n'est plus de la nourriture, mais l'idée de la nourriture.» Enlevons l'ironie et gardons de cette assertion ce qu'elle dit de la rapidité et du raccourci modernes. C'est aussi à l'idée des manifestations concrètes que s'attachera Robert Lepage. Cette idée, cependant, il la creusera, et les synthèses qu'il utilise n'auront rien de réducteur. Il laisse leur ampleur et leur complexité aux questions qu'il évoque d'un geste, il en respecte les paradoxes et en reproduit l'ambiguïté. Lorsqu'il rassemblera, à la fin, les divers personnages de la pièce en autant de facettes d'un même individu (le jeune intellectuel, le «vieux cochon», le «British guide with a cold critic eye on society» et la «Joconde de pacotille en mal de liberté» sont devenus les multiples aspects de la personnalité de Philippe), il donnera une image d'autant



Jeux d'ombre et de lumières: Philippe, à Cannes, dessine des oiseaux sauvages sur les parois de sa tente. Photo: Alain Chambaretaud.



Traquer les signes du corps, chercher l’empreinte digitale d’un artiste : Philippe, lui-même marqué d’idéogrammes qui renvoient à l’esthétique orientalisante du spectacle, photographie un carton de Léonard à Londres. Photos : Claudel Huot (gauche), Alain Chambaretaud (droite).

plus forte des contradictions qui pétrissent chaque individu que, cette fois encore, le propos épouse la forme même du spectacle : ces personnages divers, il fallait, en toute logique, qu’un seul comédien les interprète tous.

le corps, l’espace, le son et la lumière

Lepage change très peu de chose pour établir, physiquement, les visages qu’il emprunte. Du corps anonyme, banal de Philippe aux poses stylisées du guide italien et au geste haut, théâtral, de sa flamboyante Joconde, il ne s’aide que d’un sac à dos (pour Philippe), de lunettes noires, d’un veston et d’une canne (pour le guide aveugle), d’une perruque longue et d’une cape (pour la Joconde) et de crème à raser (pour Vinci, qu’il interprétera simultanément au personnage de Philippe, en s’enduisant un côté du visage de crème blanche — cheveux et barbe — et en tournant la tête à chaque réplique pour simuler un dialogue entre les deux artistes). C’est dans les attitudes corporelles que résideront les créatures qu’il met en scène. Si Philippe est traité sur le mode réaliste (accent, gestes, etc.), le guide italien aura une démarche mesurée, des gestes lents, le côté désincarné d’une couverture de magazine, alors que la Joconde aura le menton relevé, le sourire triomphant et l’air décidé, frondeur, de la caricature d’une intellectuelle parisienne. Pour Vinci, Lepage disposait du minimum d’espace et de ressources : le dialogue se faisait à genoux, et le spectateur n’en avait qu’une vision toujours incomplète, latérale. Par la position de son seul bras gauche, l’acteur suggérera les gesticulations et la truculence de cette figure qu’il a voulue gaillarde, charnelle, très humaine.

Le travail des voix et des accents, dans cette caractérisation, joue également un rôle primordial. L’accent italien plus trivial de Vinci (et sa voix rocailleuse) différerait déjà de l’accent italien plus fabriqué du guide aveugle (qui aura d’ailleurs le ton neutre, technique et poli d’un quelconque enregistrement); quant à la Joconde, son parler parigot et ses intonations légèrement plus haut perchées la distingueront encore davantage.

Mais le corps de l’acteur évoquera plus que les personnages. Dans la scène magnifique où

l'on visite la Place du Dôme, à Florence, sur les pas du guide aveugle, ce dernier, seul et sans accessoires, nous promènera du baptistère au campanile et à l'ensemble de la cathédrale. Il en décrira la polychromie extérieure en se désignant de la tête aux pieds, puis, ouvrant un pan de son veston: «Permettez-vous d'y entrer»... Suivront les vitraux (points de lumière dans les lunettes noires), la nef, le c(h)oeur, etc., jusqu'à l'imitation du crucifix qui les domine. Terminant par la coupole (dont il recouvre sa tête courbée), le guide révèle une qualité de l'architecture renaissante que tous avaient comprise au terme de sa démonstration: à la dimension humaine, ces constructions allient grandiose et recueillement, et cet alliage, Robert Lepage le recherche également. La Renaissance établissait un rapport systématique entre l'homme et le Cosmos (Vinci lui-même cherchait dans le flux sanguin le mouvement des marées): reprenant à son compte l'esprit qui animait cette équivalence, Lepage en conservera le point de vue philosophique. Le corps humain et le corps architectural se fondent en une sorte de corps céleste qui atteint le sacré. Élevant la chair et l'organisme vivant aux proportions d'une cathédrale, *Vinci* tente une percée du côté du dépassement, de l'infini.

Sur scène, un élément précis du spectacle rendait possible cette élévation. La conception sonore raffinée de *Vinci* en accusera le caractère à la fois futuriste et intemporel. La sonorisation donnera de l'écho à la cathédrale, une acoustique sophistiquée au baptistère (chantant trois notes, l'interprète nous faisait écouter l'accord prolongé qui en résultait: on s'y croyait...) et lorsque, quittant ce dernier, le guide retrouvera la place publique, la qualité du son changera réellement et instantanément. De la même façon, nous avons entendu les bruits de l'intérieur d'un avion qui se prépare au décollage, écouté le traitement synthétique de la voix du guide, au début, dont l'écho étouffé s'accompagnait d'une musique orientalisante marquant d'un coup de gong et d'un brusque arrêt les phrases importantes



«Le développement simulé sur scène prend [...] l'aspect véritable d'une *révélation*.» Photo: Alain Chambaretaud.

de son exposé («l'arte è un veicolo»), nous avons écouté une pièce rythmée (traitée sur le mode du vidéoclip) portant sur le décalage, et nous allions entendre, finalement, un montage ingénieux composant le texte d'une carte postale à partir de huit sons. Avec des maillets, le concepteur, placé à gauche de la scène, frappera alternativement sur les cases de son tableau (cases marquées «A», «MI», «JE», «TE», «PAR», «LE», «VIN» et «CI»), créant, avec effets, pauses et tremblements, une suite de phrases :

Ami, je te parle.
Je pars à Vinci le vingt.
À part le site, le vin,
J'assimile le mythe Vinci.
À six mille milles, assis,
Je parle à Vinci.

Cette carte postale annonçant la dernière étape du voyage (Philippe quittait Florence pour le village natal de Léonard) marquait aussi, à sa façon, le trajet du spectacle : ce qui aurait pu être un pur gadget technologique (ça en demeurerait un, séduisant, étonnant) se révélait au service de l'humain, d'une communication intime, voire d'une communion. Abolies, les frontières de temps et d'espace : «Je parle à Vinci.»

Les jeux d'ombre et de lumière auront une fonction similaire. Les ombres chinoises remplaceront plusieurs images (avion, cités, miroir et intérieur d'un bus londonien, falaise, oiseaux sauvages, jusqu'aux immenses ailes se déployant à la fin) : une part importante de l'environnement physique et du champ allégorique de ce spectacle sera suggérée par la lumière, lumière qui, à la lettre, éclairera le propos et connotera à la fois la peinture (de Vinci) et la photographie (de Philippe). Le bassin dont se sert Philippe pour développer ses photos de tableaux (avec une lampe de poche dessous dont le rayon, filtrant à travers l'eau,



La Joconde dans un Burger King : «Et, pour bien faire comprendre que j'étais la seule à savoir, il m'avait peint un sourire énigmatique.» Photo : Alain Chambaretaud.

donne une lumière glauque, mouvante, trouble, propre au mystère qui sera révélé sur le papier : sur l'écran) est le même que celui qu'il utilise pour le rituel du rasage, à Florence, alors qu'il se servira du bassin et de la crème qu'il contient pour produire (représenter) un instantané du profil de Vinci. L'analogie entre l'un et l'autre geste est transparente, et son « cliché » de Vinci devient du coup une impression au sens technique du terme, ou mieux, un négatif.

glaces

Ce rituel du rasage consiste en effet en un dédoublement du personnage. Alors que Philippe est préoccupé par l'art, le peintre lui reprochera précisément de mobiliser le miroir et, lui donnant une leçon d'optique, lui expliquera que sa présence l'empêche de contempler les jeunes garçons qui fréquentent les douches. Ce thème du miroir reviendra souvent : si Philippe se mire en Léonard (devant une glace qu'ils occupent à deux), c'est aussi « comme en un miroir » qu'il se mire en Marc, son ami mort dont il voudrait avoir le courage. Les miroirs (et les lames de rasoir : suicides, etc.) font d'ailleurs partie de cette nouvelle esthétique à laquelle le spectacle participe et qu'il questionne sans relâche. L'exposé sur *Mona Lisa* racontait comment des artistes, après que le tableau eût été mis sous verre, étaient allés se raser devant, par dérision, contestant le fait que l'on emprisonne ainsi les oeuvres d'art. Les panneaux vitrés qui, à part l'écran, constituent le seul décor de *Vinci* (ils découpent chaque côté de la scène) auront cette froideur et cette nudité du verre contre lesquelles se révoltera la Joconde de Lepage.

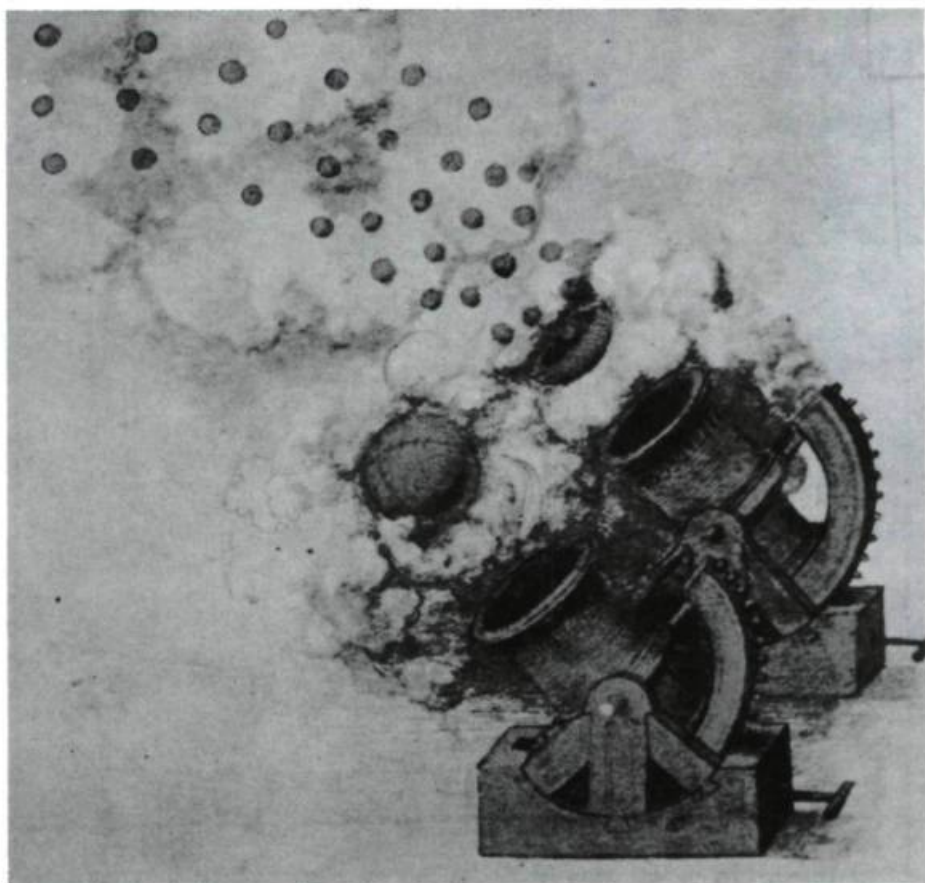
Philippe expose des photographies de salles de bain, de bols de toilette, de lavabos, de tuiles et de porcelaines, voulant exprimer le monde sans âme qui l'entoure. Après s'être étonnée de son sujet (« Comment des salles de bain ? Des salles de bain comment ? Eh ben ! Dites donc ! C'est rudement glacial, votre truc ! Et les gens y font quoi dans ces salles de bain ? Comment y a personne ! Mais ce sont de vrais icebergs, vos photos de bidet ! Et au Canada, on vous permet de les exhiber ? »), la Joconde conteste son support : la photographie, froide et esthétique, ne l'intéresse pas ; elle lui préfère un « médium chaud », en l'occurrence, bien sûr, la peinture. Cette opposition entre le chaud et le froid est une autre des articulations de *Vinci*. Le paradoxe consistera à traduire la froideur ambiante par un objet qui n'aurait pas cette froideur. « C'est comme si moi, j'exhibais ces glaçons », dira encore la Joconde. « Les gens diraient : « Primo, c'est tout à fait inodore. Secundo, on voit tout de suite que c'est transparent et vide, et tertio, ce n'est pas une oeuvre qui va durer très très longtemps. » » Loin de river ses réalisations dans un emballage électrique qui les pétrifie, Lepage réussira à contourner la contradiction sans pour autant réconcilier les contraires, insufflant âme et chaleur humaines dans le réseau de vitres, d'écrans et de froideur technologique dont il s'entoure.

empreintes, traces et effacement du temps

Son entreprise consiste à cerner les marques laissées par l'histoire de l'art, depuis le début des temps, et à y traquer les signes du corps. Lorsqu'il photographie le tableau de la National Gallery, à Londres (*Virgin and Child with St. Ann*), il en isole un détail, « empreinte digitale d'un artiste ». De même, le réseau de craquelures grâce auquel on a authentifié *Mona Lisa* constitue « l'empreinte digitale d'un chef-d'oeuvre », la manifestation tangible du passage des siècles sur un objet toujours vivant (l'impression photographique n'est pas loin de cette idée d'empreinte s'inscrivant dans une durée).

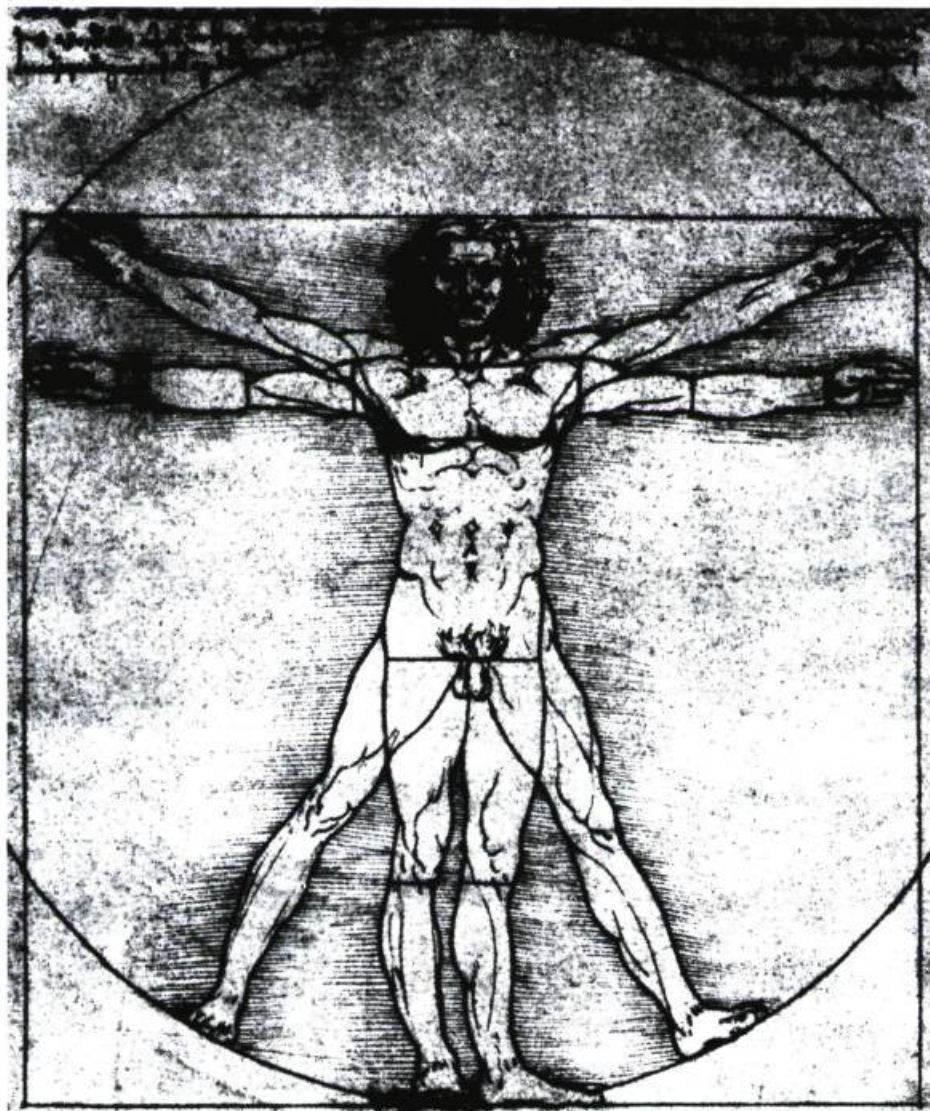
Robert Lepage interpellera beaucoup la tradition culturelle mondiale et les mythes qu'elle nous a laissés. Énumérant les « réalisations artistiques qui ont défié la rigidité des règles du

galon à mesurer» (il nous les montrera une à une, à l'aide dudit ruban), il passe des pyramides à la Grande Muraille de Chine, de Picasso à la radio, au cinéma et à la télévision, du jazz à *Jaws* et au *moonwalk* de Michael Jackson, subvertissant là encore la fixité de ces savoirs culturels divers : il passera de l'érection (au sens littéraire) d'une tour à l'érection (au sens organique) du *David* de Michel-Ange, il présentera *Mona Lisa* en mentionnant les dimensions du tableau (défient-elles les règles du galon à mesurer?), mais fera dire à sa Joconde que le paysage dans lequel «un ami» l'a peinte autrefois est celui qui succède à une catastrophe atomique («Et, pour bien faire comprendre que j'étais la seule à savoir, il m'avait peint un sourire énigmatique»), ses mains étant posées sur son ventre «comme si [elle] portai[t] en [elle] l'embryon d'une génération nouvelle d'enfants-lumière». Par le biais de cette Joconde démythifiée, c'est aussi sur la consommation de l'art qu'il s'interroge. Et la montagne d'où il contempera le village de Vinci («assimil[ant] le mythe, [parlant] à Vinci») sera faite d'un empilement de livres : histoire, art, culture, tradition forment ce paysage et permettent de mesurer la falaise que voit Philippe entre l'humilité du petit village et la grandeur de celui qui en est issu, figure légendaire par excellence qu'il aura pris soin de ramener, juste avant, à la stature accessible d'un «vieux cochon».



Bombardes lançant des projectiles explosifs, dessinées vers 1490 par un Vinci qui «haïssait la souffrance humaine et construisait des machines de guerre».

Ces démythifications ne sont pas gratuites. Pour Lepage, elles n'équivalent pas à un simple déboulonnement de statues. En faisant parler la Joconde, en ramenant Vinci à des proportions humaines (ce que plusieurs autres avaient fait avant lui), il cherche à faire bouger le savoir dont il dispose, à le dynamiser et à s'en servir pour interpréter l'univers actuel autant que pour sonder ses propres impulsions. La figure qu'il tente de restituer avant tout est celle du paradoxe, constitutif de tout mouvement, de tout battement, de toute idée et de tout être. À cet égard, son «clip» sur le décalage, en trois mouvements résolument entraînants, contient plusieurs richesses. Philippe vient d'arriver en Europe (à Londres) : le décalage est,



Autre décalage : «Vinci dessinait le schéma des proportions divines et était accusé de sodomie» : ébauche de son *Traité d'anatomie*, qui ne fut jamais publié.

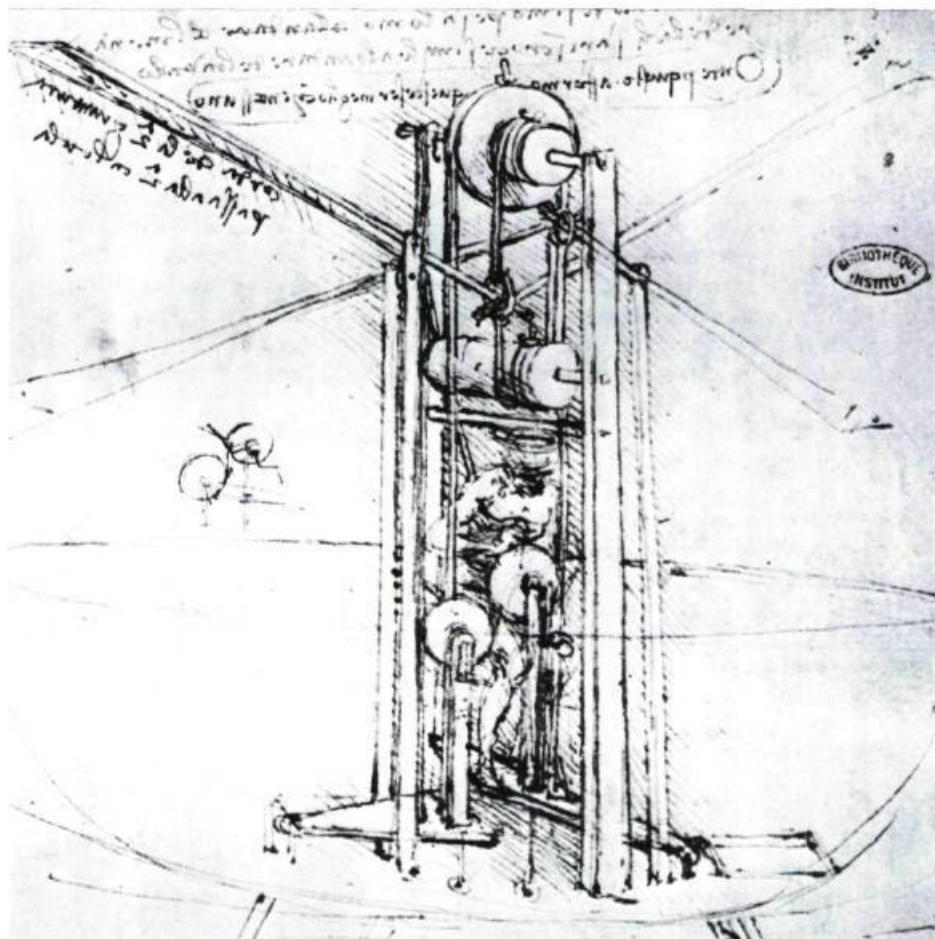
avant tout, horaire, mais il métaphoriserait bientôt le choc de la découverte d'un monde nouveau et les divers masques qu'arbore la réalité. L'univers bouleversé de Philippe se traduit d'abord par un monde littéralement à l'envers (les Londoniens conduisent à gauche. La solution? Regarder dans le *miroir*... ou baisser la vitre). Le photographe prend ensuite conscience des guerres et des bombardements qui ont jadis secoué les bâtiments tranquilles qu'il contemple à présent (et de la nature double, froidement critique et pleine d'humour accueillant, du guide). Enfin, devant Big Ben, il se fait rappeler que la lutte, vue au ralenti, donne l'impression que les opposants font l'amour au lieu de se battre. Chaque «couplet» de cette courte pièce, faisant état d'une «strange impression of... *décalage*», se double de traits qui se rapportent à la biographie de Vinci et qui font état des mêmes contradictions. Vinci écrivait de droite à gauche comme en un miroir, Vinci haïssait la souffrance humaine et construisait des machines de guerre, Vinci dessinait le schéma des proportions divines et était accusé de sodomie : tout cela aussi «procure, à la lecture, une impression de *décalage*».

Comblant le *décalage* équivaut à combler (à abolir) le temps. Sa réflexion sur les lutteurs avait fait conclure au guide anglais que la différence entre l'amour et la haine était une simple question de vitesse. C'est également la vitesse qui distinguera l'art et la mort (notre regret devant l'inachèvement d'une oeuvre venant souvent de ce que la mort de l'artiste est survenue trop tôt), et la vitesse, encore, qui séparera l'envol (l'imagination) et l'attraction terrestre : imprimant un mouvement très rapide à sa canne blanche, le guide italien constituera de la sorte un écran immatériel sur lequel seront projetées des diapositives d'oeuvres d'art. Ces vitraux sans consistance, sans solidité et sans matière, ces visions furtives détachées sur l'obscurité et constituées de pur mouvement et de pure lumière établiront en effet la marge très mince qui existe entre oeuvre et néant, entre toutes les séries évoquées au cours du spectacle. La différence entre l'éternité et la fugacité de chaque moment? Abolie, elle aussi, si on le veut bien.

Dans cette lignée, dans la lignée aussi des marques et des empreintes qu'il relève sur les choses, Philippe se préoccupera du problème de la *tache* : celle qu'imprime la lumière sur l'oeil, celle qu'imprime la mort sur l'âme. Décrivant le baptistère de Florence, le guide italien expliquait que c'était là le lieu où l'on se purifiait de la tache originelle. Vinci, pour sa part, dira au jeune Philippe que seuls le temps et la lucidité font disparaître une tache. Écoutant les conseils du vieux sage, Philippe ira se *laver*, devant nous, avant d'arriver enfin au terme de son trajet. Après avoir voyagé et visité (après être venu et avoir vu : *veni, vidi*), il sera prêt à affronter.

vaincre

Lepage présente le mot «vinci» comme étant la déclinaison latine du verbe «vaincre» (*vincere*, qui fait en réalité *vici*, et non *vinci*). Comme toute quête, en effet, comme toute démarche initiatique, sa recherche d'une définition de l'art, son retour à certaines sources culturelles poursuivent un but dont l'atteinte n'ira pas sans combats intérieurs. L'art, conclut-il, est un combat entre la tête et le coeur, un conflit qu'il importe, on l'a vu, de laisser irrésolu, comme est irrésolu le sourire de *la Joconde* : la liberté d'expression est à ce prix. Et comme sa Joconde qui, lasse d'être muselée, aspire à aller au bout d'elle-même (et «ça va chier des bulles», avertit-elle...), Lepage se demande ici jusqu'où l'on peut aller en art, quelle frontière invisible sépare la véritable intégrité et un confort un peu lâche. La session psychanalytique qui ouvrait le spectacle nous montrait un Philippe qui avait peur de s'abandonner, peur du vide, peur de l'inconnu. Son «itinéraire» aura épousé les formes d'une démarche orientée vers soi : dans son rêve sous la tente, à Cannes, Philippe se faisait trancher les veines et poignarder par son ami Marc, se demandant s'il était en train de mourir ou



L'un des innombrables dessins de machines volantes qu'a laissés Vinci (1488). À noter : son écriture à l'envers, «de droite à gauche, comme en un miroir».

de créer. Symboliquement, bien sûr — des siècles de métaphores en ce sens pourront nous en convaincre —, c'est la même chose.

L'œil, l'âme, l'envol

Ce conflit artistique aura été, tout au long de la représentation et du voyage qu'elle retraçait, celui de la surface et de la profondeur, celui de l'univers pictural et de l'univers spatial. Subvertissant pour finir ces dernières catégorisations, Lepage a procédé à une mise en espace qui, à cet égard, ne manque pas d'être intéressante, et qui permet de méditer davantage sur le personnage étrange de ce guide italien, le seul qui n'apparaît pas dans la synthèse finale et le seul, donc, qui demeure radicalement étranger à la personnalité de Philippe.

Alors que la Joconde, personnage pictural à deux dimensions, aura ici vie et épaisseur, déambulant dans tous les recoins de la scène, nous tournant parfois le dos et occupant naturellement tout l'espace mis à sa disposition, le guide, lui, personne que l'on suppose

«réelle», ne parcourra la scène qu'en largeur, apparaissant par un côté et marchant en ligne droite vers le côté opposé: jamais il ne fera l'expérience concrète de la perspective. Il est réduit à un artefact, à une surface plane dont il ne quitte jamais la superficie. Or, c'est par lui que nous parvenons l'idée de la profondeur, l'idéal architectural et son ordre divin; c'est lui qui se livre à des réflexions sur l'art et qui nous fera entrevoir, d'un mouvement de sa canne, l'abstraction elle-même. C'est lui qui, aveugle, comprend la vraie beauté des choses et a de cette beauté une vision intérieure qu'il tente de nous transmettre.

Par ce subtil, ce discret renversement, Lepage a réussi l'hommage le plus efficace que l'on peut faire à la peinture — de Vinci ou des autres. Qu'un chef-d'oeuvre inestimable comme *la Joconde* se mette à bouger, c'était déjà le signe d'une vie et d'une pulsation habitant la toile. Mais ce personnage du guide aveugle réalisera l'idée même de la peinture, celle qui veut qu'on puisse y entrer (comme on entrait dans le corps-cathédrale du guide) et que le monde, dans sa totalité, se laisse ainsi saisir grâce à une simple surface. L'aveugle raffiné de *Vinci* émouvait lorsque, ses lunettes noires redevenant opaques, il disait ne pas *voir* ces richesses qu'il décrivait. Possédant les yeux de l'âme et de l'imagination et constituant, à cet égard, un *guide* véritable, il apparaissait, emprisonné dans son obscurité apparente, comme l'image même de la liberté créatrice.

L'ayant vu et l'ayant compris, Philippe sera à même de vaincre ce qui le retient encore. Amorcé par un décollage craintif où il avouait sa peur de l'avion, son périple pourra se terminer dans cette apothéose: ouvrant et déployant d'immenses ailes, semblables à celles qu'avait rêvées et qu'avait dessinées Vinci, il mettra un terme à sa marche aux côtés du peintre en entamant un triomphal envol.

diane pavlovic

«L'image même de la liberté créatrice.» Photo: Robert Laliberté.

