

Stéphane Roy

Lieux de mémoire

Stéphane Lépine

Number 63, 1992

Scénographie : suite

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27968ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lépine, S. (1992). Stéphane Roy : lieux de mémoire. *Jeu*, (63), 7–15.

Stéphane Lépine *

Stéphane Roy : lieux de mémoire

Stéphane Roy a reçu une formation en scénographie à l'École nationale de théâtre du Canada (1988). Il a conçu, depuis, les décors de nombreux spectacles de théâtre, entre autres : *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette, dans une mise en scène d'Alice Ronfard (Espace Go, 1992), *l'Examen de passage* d'Israel Horovitz, dans une mise en scène de René Richard Cyr (Compagnie Jean-Duceppe, 1992), *En attendant Godot* de Samuel Beckett, dans une mise en scène d'André Brassard (T.N.M., 1992), *Inventaires* de Philippe Minyana, dans une mise en scène de Louise Laprade (Espace Go, 1991), *Peau, chair et os*, adaptation et mise en scène de Gilles Maheu (Carbone 14, C.N.A., F.T.A., 1991), *Henri IV* de Luigi Pirandello, dans une mise en scène d'Alice Ronfard (N.C.T., 1991), *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, dans une mise en scène d'Alice Ronfard (Espace Go, 1991), *Oh les beaux jours* de Samuel Beckett, dans une mise en scène de Brigitte Haentjens (Espace Go, 1990), ... *Et Laura ne répondait rien* de René-Daniel Dubois, dans une mise en scène de Martin Faucher (Quat'Sous, 1990), *le Réverbère*, texte et mise en scène de Paula de Vasconcelos (Pigeons International, 1990), *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt, dans une mise en scène d'Alice Ronfard (Espace Go, 1990). Stéphane Roy a également œuvré dans le domaine de la danse où il a conçu des décors pour des chorégraphies de Ginette Laurin (O Vertigo Danse) : *Chagall* (1989), *la Chambre blanche* (1991) et *Train d'enfer* (1991). Il a remporté le prix de la révélation de l'année 1989-1990, décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre, pour son travail dans *Billy Strauss* et *le Réverbère*.

Si ce qui caractérise un auteur est le retour constant d'une même interrogation, des mêmes obsessions qui travaillent et assaillent sans répit l'artiste en des formes et des motifs chaque fois nouveaux, ce par quoi il est agi et mû davantage que ce sur quoi il a prise, alors le rapport mnémorique et charnel, symbolique et psychologique des êtres à l'espace architectural dans lequel ils s'inscrivent (souvent malgré eux) est incontestablement la figure centrale, le thème fondamental de l'œuvre de Stéphane Roy, de *Pirandella* à *l'Examen de passage*.

Si, dans les pages qui suivent, le lecteur trouvera illustrés quelques-uns des grands thèmes, des motifs prégnants de l'œuvre de Stéphane Roy, il convient de rappeler qu'une œuvre n'est jamais faite d'un

* Stéphane Lépine a réalisé la recherche iconographique pour cet article.

seul bloc et que, ici comme ailleurs, chaque décor est unique en son genre, étant déterminé avant tout par le sujet. C'est ainsi que la scénographie de *...Et Laura ne répondait rien* est beaucoup plus proche de celle de *Dans la solitude des champs de coton* que d'*Anne est morte*, l'enjeu dramatique et psychologique des textes ayant primauté sur la parenté d'auteur, en l'occurrence René-Daniel Dubois. Et si ce dernier décor est en quelque sorte contenu dans un des cinq lieux, une des cinq mansions médiévales juxtaposées de l'*Examen de passage*, les espaces dans lesquels évoluent Henri IV et les trois femmes d'*Inventaires* partagent une mémoire inscrite dans les fissures des murs, les traces des nombreuses réfections et celles, jaunies, laissées par les portraits de famille.

Toutefois, de même que la lumière n'est jamais aussi présente, aussi forte, que lorsqu'elle semble au bord de s'éteindre, telle une source atone de vie (je pense aux lumières crépusculaires et troublantes de Martin St-Onge dans *Henri IV*), de même que l'ombre qui couvre fugitivement la clarté d'un visage est le voile de la mort, son signe impitoyable (je revois ces trois femmes dans le cadre de la porte, prêtes — pour ne pas dire condamnées — à dresser les *Inventaires* de leurs vies), de même il faudrait pouvoir nommer ce traitement particulier de la mémoire des lieux qui confère à des parquets et des lambris marqués par le passage du temps, à des murs ennoblis par la dégradation, une si grande force d'émotion, toutes choses émanant chez Stéphane Roy de l'inscription dans le temps et la durée, et que ses décors savent si bien restituer. De la même façon qu'ils savent rendre le rapport conflictuel, amoureux ou dramatique entre un personnage et l'espace de son devenir dans la fiction, qu'il s'agisse des danseurs qui planent au-dessus d'un univers chagallien savamment reconstitué dans *Chagall* ou alors du Dealer et du Client (é)perdus *Dans la solitude des champs de coton*, aux prises avec les ombres, les recoins cachés, les courbes dangereuses d'un espace industriel menaçant.

Le talent de Stéphane Roy est là : moins dans une transparence absolue du lien personnage-espace que dans l'inscription heureuse ou douloureuse d'hommes et de femmes dans une architecture qui les dépasse, où ils doivent vivre et survivre. À l'exemple du cinéaste Michelangelo Antonioni, Roy, scénographe-architecte, par ses organisations spatiales, accuse l'indicible qui sépare les êtres, cadre un espace où tout est en relation, et où tout est très souvent obstacle, clôture, solitude, confrontation au vide...

Mur, murs

Parfois mis au pied du mur, davantage prisonniers d'un espace vide que placés entre quatre murs, les personnages de Koltès, Dubois ou Vaillancourt ignorent ce qu'il y a de l'autre côté du mur, ne soupçonnent pas tous les mystères et les dangers que peuvent cacher les rondeurs et les courbes lisses des murs qui les abritent. Pour Stéphane Roy, l'architecture est mouvement. Et pour le Dealer comme pour le Client, pour celle qui attend l'appel de Laura comme pour ceux qui habitent le paysage intérieur de Lise Vaillancourt, il y a un hors-scène sur la scène : tour à tour, ils longeront un mur en courbe sans savoir quel principe, quel abîme de joie ou de douleur les attend là où il n'y a pas de lumière, où la lumière est striée, découpée, là où la lumière se fait pulsation obscure, secrétant et absorbant ses figures. Janine Sutto et David LaHaye sont entraînés dans le mouvement du décor, projetés vers une zone effrayante comme une peur enfantine ou vers un visage tendre et bienveillant. Grâce à Stéphane Roy — et aux éclairagistes aussi, bien sûr —, qui révèle et dévoile des surfaces autant qu'il dissimule et dissémine des contours, s'entame pour les acteurs une partie de cache-cache avec une masse d'ombre qui, très souvent, contient toute la lumière du personnage. Cette zone d'ombre que refoule le décor, située quelque part entre la nuit et le jour, peut être le lieu d'une révélation, d'une dissolution ultime du corps (pensons au monologue du Client, à son assomption jubilatoire dans cette zone d'ombre), ou bien se faire plus cotonneuse, plus sensuelle : elle imprègne alors le tissu des corps et les ouvre enfin à la perméabilité de leurs désirs.

Billy Straus de Lise Vaillancourt. Spectacle présenté à l'Espace Go en 1990. Photo : Pierre Desjardins.



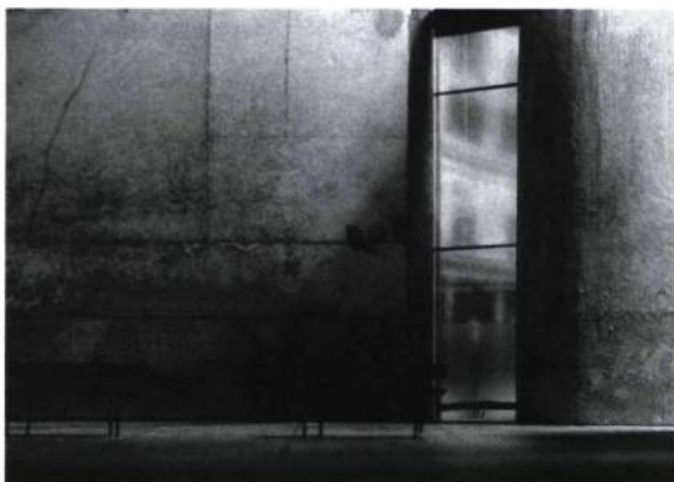
Dans la solitude des champs de coton de Bernard-Marie Koltès. Spectacle présenté à l'Espace Go en 1991. Photo : Les Paparazzi.



... Et Laura ne répondait rien de René-Daniel Dubois. Spectacle présenté au Théâtre de Quat'Sous en 1990. Photo : Les Paparazzi.

L'espace du miracle

Un hall de gare où les voyageurs vont, viennent à un *Train d'enfer*, le coin d'une rue où se croisent les solitudes sous un *Réverbère*, l'espace vide au-dessus d'un village qu'aurait pu peindre Chagall : Stéphane Roy élabore des lieux de rencontre où le champ visuel des personnages tisse à lui seul un territoire autonome, où deviennent possibles toutes les stratégies de pouvoir et de séduction, où l'on peut tendre les pièges du désir ou attendre sa venue. Et toujours, le regard, qui relie deux êtres dans la fiction ou les spectateurs à la scène, n'est pas horizontal mais oblique, angulaire comme dans *le Réverbère*, tiraillé entre le haut et le bas, le ciel et la terre comme dans *Chagall*, cette œuvre où le regard relève du vocabulaire de la chasse et de son bestiaire, et signifie : attraper quelqu'un en plein vol ou suivre des yeux sa chute. Dans les espaces vides créés par Stéphane Roy, le regard des personnages réunis par leur désir est moins centripète que centrifuge, tendu vers un improbable hors-champ à jamais perdu, pour eux comme pour les spectateurs. Le jeu des regards ainsi créé par l'espace ne soude pas un groupe, des amoureux, des voyageurs, dans un fantasme unidirectionnel ; il est un fil qui sert à égrener des îlots d'absence. Si d'aventure il arrive à deux regards de se croiser dans cet espace de tous les possibles, ou c'est le miracle de l'amour ou la douleur. Comme si le choc de la rencontre de deux absences dans ce lieu désaffecté mais catalyseur d'affects abolissait le vide et l'absence, l'espace devenant ainsi le lieu et le signe d'un commencement ou d'une renaissance.



Train d'enfer, un spectacle de danse présenté par O Vertigo en 1991.
Photo : Stéphane Roy.

Chagall, un spectacle de danse présenté par O Vertigo en 1989. Photo : Christine Guest.

Esquisse du décor conçu par Stéphane Roy pour *la Chambre blanche*, un spectacle de danse présenté par O Vertigo en 1991. Photo : Pierre Longtin.



En attendant Godot
de Samuel Beckett.
Spectacle présenté
au T.N.M. en 1992.
Photos : Pierre Desjardins.



Ciao Ezio!

Comme Ezio Frigerio, comme tant de scénographes italiens, Stéphane Roy utilise les toiles peintes, que ce soit dans *Henri IV*, où elles forment des illusions de murs, dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* où, au-delà des miroirs et des doubles, se dessine la mer, théâtre de la scène primitive, ou dans *En attendant Godot* : ainsi la scène peu pro-

fonde où Didi et Gogo attendent comme de pathétiques acteurs de burlesque au chômage ne peut-elle en aucun cas être prise pour un lieu réel, une surface naturaliste, l'œil s'enfonçant dans la profondeur spatiale et imaginaire créée par la toile de fond. Projetés, capturés métaphoriquement par le bleu du ciel, les deux clochards acquièrent une dimension cosmique. Mais cette profondeur scénographique ne manque pas de provoquer le vertige et le doute, d'ouvrir sur d'autres profondeurs. Nous ne sommes plus collés à la représentation, absorbés par elle. Un abîme se creuse entre elle et nous, qui est un abîme d'équivoques, cet abîme du sujet sans doute auquel sont confrontés les personnages de Beckett... avec une indifférence remarquable d'ailleurs, comme s'ils ignoraient le vide immense qui se profile au fond de leur vie. L'espace n'a donc pas de caractère univoque, mais prolifère en allusions (au théâtre en premier lieu), en échos, en résonances multiples qui toutes renvoient à l'invisible, à l'insituable devant lequel la tragédie de Vladimir et Estragon prend forme et solidité. En introduisant ainsi une perspective «céleste» dans le décor et la philosophie beckettienne, Stéphane Roy nous redit qu'il y a dans le monde un vide, qui en est sans doute le sujet ou la conscience.

Le désert rouge

Beckett inspire Stéphane Roy : ces espaces où ce qui paraît petit est donné comme ce qui est grand et où la perspective n'est pas une convention, mais une action, au sens dramatique, qui introduit l'inquiétude, le mouvement, la crise. Dans *Oh les beaux jours*, les dunes abolissent le corps dans une posture figée. Le personnage a la sécheresse du trait, la rectitude d'un signe abstrait dans un espace concret, celui d'une terre rougeâtre et rocailleuse. De la scénographie de Stéphane Roy et du jeu de Sylvie Drapeau naissait un sentiment très net chez le spectateur, à savoir que Winnie est malade de son territoire. Quoique fixée *absolument* dans l'espace et le temps, Winnie diffère sans cesse la rencontre avec elle-même et son immobilité constitutive, ne l'appréhende pas définitivement. Elle navigue dans un espace mental illimité et son désir dessine l'utopie d'un territoire sans bornes, au-delà des frontières de la loi. Le texte de Beckett, on le sait, capte cette transgression et le mouvement de ses déplacements; le décor aussi, en créant un effet de perspective et de profondeur infinie qui animait fantastiquement l'espace, suscitait un sentiment du temps qui passe, qui va passer, qu'on le veuille ou non. Mais à la longue, cet «appel de temps» (comme on dit un «appel d'air») dans la représentation s'épuisait, débouchait fatalement sur une perspective fermée, sur la présence plus ou moins affirmée de la mort, Winnie ne pouvant échapper au temps et au mouvement, le désert rouge (une fois encore l'œuvre de Roy me rappelle les paysages des films d'Antonioni) remportant une victoire de plus sur l'espoir humain.



Oh les beaux jours
de Samuel Beckett.
Spectacle présenté à
l'Espace Go en 1990.
Photos : Les Paparazzi.



La culture des sols

Ce sont sans doute les sols, les planchers, les parquets — bois d'œuvre de ses constructions scéniques — que Stéphane Roy regarde avec le plus d'attention. Son œil y revient toujours. Son travail est *établi* fondamentalement sur le bas. Unité de visions, unité de couleurs (les ocres, bruns et tabacs dominant la gamme) autour d'une même obsession. Ainsi, ces parquets que l'on ignore, que l'on piétine et qui portent les traces de notre passage sur terre ne sont pas seulement matières, mais également mémoires. Le décor de *l'Examen de passage* le démontre, où les planchers des différentes pièces de la maison se juxtaposent en une sorte de puzzle : camaïeu de couleurs et de moments dans la vie d'un homme. C'est donc dans la matérialité la plus prosaïque (un parquet qui n'a pas été sablé depuis des années, remis à neuf dans certaines pièces et pas dans d'autres, davantage usé là où on passe le plus clair de son temps) que s'inscrit l'histoire d'un personnage et que se dessine souvent son profil psychologique, son caractère essentiel. Dans *l'Examen de passage*, *En attendant Godot*, *Anne est morte* et *Inventaires*, les parquets ne sont pas des enjoliveurs utilitaires, mais actionnent la pièce en imposant une réelle force d'autonomie, de résistance et d'évocation. Sur ces surfaces uniformément blondes, en pente ou bariolées, il y a des hommes et des femmes qui attendent, parlent ou se tordent de douleur et de désir, arpenteurs de ces sols qui boivent leurs mots et leurs gestes, qui les assimilent et gardent leurs traces. Stéphane Roy est le créateur de maquettes temporelles sur lesquelles s'inscrit le langage obscur des pensées de la terre.

Inventaires

de Philippe Minyana.
Spectacle présenté à
l'Espace Go en 1991.
Photo : Les Paparazzi.

Dans la solitude

des champs de coton de
Bernard-Marie Koltès.
Spectacle présenté à
l'Espace Go en 1991.
Photo : Les Paparazzi.



En attendant Godot
de Samuel Beckett.
Spectacle présenté au
T.N.M. en 1992. Photo :
Pierre Desjardins.



La Chambre blanche, une
chorégraphie de Ginette
Laurin (O Vertigo,
1991). Photo : Pierre
Longtin.



Henry IV de Luigi Pirandello. Spectacle présenté à la N.C.T. en 1991. Photo : Pierre Desjardins.

La grande écurie et la chambre de Roy

Dans *Henry IV*, Pirandello ne met pas en scène un homme, mais montre les différents types de relations qui existent entre cet homme et la scène (ou le théâtre de la folie, ce qui est peut-être la même chose). Dans une écurie ou une immense salle de ferme rénovée une multitude de fois, dans un espace où s'entremêlent tous les styles architecturaux depuis le Moyen Âge, où cohabitent les constructions physiques et, oserais-je dire, mentales, Henri IV joue. Il occupe la scène. De l'autre côté de cette porte majestueuse par laquelle entreront les figurants de son théâtre intérieur, il n'y a que l'obscurité des coulisses et leur agitation invisible. Une réalité refoulée, qui n'a pas droit de cité sur la scène de son moi. Palace de pacotille, écurie transformée en chambre du roi, décor-cerveau autorisant tous les fantasmes, le théâtre d'Henry IV est le cadre d'une «séance» au cours de laquelle sont levés tous les interdits. Maître de sa folie comme d'une représentation, il s'est construit un vaste théâtre intime où s'agitent les ombres qui l'entourent et admirent son numéro, et qui peut aisément être le théâtre de l'inconscient. Le plateau est une scène de théâtre et Henri IV est Stéphane Roy, l'opérateur secret de l'anamorphose, cet implacable machiniste qui, avec ses toiles peintes, a le pouvoir de contrôler l'illusion, les apparences sensibles, les images mentales, qui peut faire basculer une scène dans l'allégorie. La représentation ne s'y donne pas comme absolue et valant pour elle-même, mais s'humilie comme relative et provisoire, prise dans les rêts du temps qui modifie, transmue et abolit toutes les images, toutes les représentations. ●