

Le discours de l'orange

Irène Perelli-Contos

Numéro 5-6, automne 1988, printemps 1989

Le théâtre au Québec : mémoire et appropriation

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041081ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041081ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Perelli-Contos, I. (1988). Le discours de l'orange. *L'Annuaire théâtral*, (5-6), 319–326. <https://doi.org/10.7202/041081ar>

Irène Perelli-Contos

Le discours de l'orange

Le théâtre actuel de recherche, tel qu'il se fait dans la ville de Québec, évolue sur une voie qui consiste en une mise à l'écart des théories, des idées préconçues, de l'engagement social, des messages tout prêts. Il s'inscrit ainsi à sa manière dans cette tendance théâtrale générale qui, depuis le début du siècle, expérimente les différentes voies d'éloignement de la toute puissance du texte considéré comme la cause de la dénaturation et de la stagnation du fait théâtral. On dirait que, dans cette Odyssée du théâtre contemporain, ce qui importe n'est pas «Ithaque» mais les voies qui conduisent loin de Troie: loin des sentiers battus. Cette recherche des voies toujours nouvelles correspond, actuellement et particulièrement à Québec, à la formation d'un langage différent, créateur d'images multidimensionnelles suscitant des correspondances et des associations illimitées. Un langage qui se présente comme une polyphonie d'images, superposant comme en contrepoint les éléments (animés ou inanimés) qui composent la représentation.

Cette particularité de composition exige un travail particulier de la part du récepteur en vue de la recherche d'une signification, qui ne sera cependant pas la signification, les créateurs refusant d'admettre qu'il y en a une au départ.

Devant ce libéralisme presque déconcertant du théâtre actuel, le spectateur (spécialiste ou non), s'il est privé de points de repère stables, est en revanche rassuré que toute interprétation demeure valable, l'originalité faisant la différence. Le risque le guette cependant dans ce cas, puisque la représentation peut parfois fonctionner comme le test

Rorschach et toute originalité se révélerait alors comme indice d'une psychose¹.

Dans cet état de choses, l'analyse portant sur la représentation perd de son importance pour le spécialiste au profit de celle axée sur la pré-représentation, c'est-à-dire sur le périple exploratoire de la créativité, guidé par l'intuition et pointé par des ressources sensibles. Sur ce périple qui, n'ayant pas de point de départ et laissant le point d'arrivée au gré du hasard, ne compte qu'en tant que tel.

Rendre compte d'un tel spectacle consisterait alors à tracer la carte complète du parcours, par la notation non seulement de voies parcourues mais aussi de celles qui ont été abandonnées. La considération de ces dernières (modalités exclues de la création) permettrait d'éclairer les choix opérés et de comprendre l'oeuvre. De cette manière on risquerait moins de proposer des interprétations (gratuites) qui relèveraient uniquement de notre grille analytique, ou de projeter sur l'oeuvre les lacunes de notre observation.

Le processus créateur du théâtre de recherche consistant surtout en une activité opérant des choix, ces derniers se révèlent à la fois la pierre de touche du théâtre actuel et la pierre angulaire de sa compréhension. En paraphrasant *Vinci*, je me demande alors: qu'est-ce qui motive le choix de l'artiste? N'ayant pas encore de réponse, je vous sou mets tout simplement mon interrogation suscitée par le discours des artistes qui évoluent à Québec.

Au-delà des différences essentielles dues à la voie poursuivie par chacun, on peut repérer deux constantes qui constituent presque un principe: le refus d'émettre des messages et l'importance des ressources sensibles dans l'élaboration du spectacle. En d'autres termes, au lieu de formuler des discours sur les choses à partir des idées, nos artistes préfèrent laisser «parler» les choses. Les objets (animés ou inanimés)

¹ Michael Kirby, «La représentation non-sémiotique», dans Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker, dir., *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, HMH, 1985, «Brèches».

LE DISCOURS DE L'ORANGE / 321

deviennent ainsi le point de mire de l'expérimentation théâtrale: ils «parlent» et l'artiste est à l'écoute.

C'est dans ce sens que Robert Lepage, par exemple, a répondu à des questions posées lors d'une rencontre organisée l'année dernière à l'Université Laval: «Voilà, il y a ici une orange (il y en avait effectivement une sur la table). Je la regarde, je l'explore, je la laisse parler et je peux construire tout un spectacle là-dessus». Au bout de cette rencontre et avec la simplicité et la sincérité qui le caractérisent, il nous avait à peu près convaincus que dans la construction d'un spectacle, il n'était presque pour rien. Tout serait dû à un hasard «heureux» qui, au-delà des thèmes, des idées et des messages, se révélerait comme la seule force organisatrice. Je rends hommage à cette modestie, sans pour autant réussir à faire taire mes interrogations. Devrais-je conclure que les oranges «choisissent» leurs confidents ou bien que, en effet, le vrai créateur du théâtre actuel n'est que le hasard? Je reste sceptique.

Je pense cependant qu'il a dû y avoir plusieurs pommes qui sont tombées sur la tête des individus avant celle qui a décidé de «parler» à Newton. Le fait qu'elle lui a parlé (en lui révélant rien de moins que la loi universelle de la gravitation) serait-il dû uniquement au hasard, ou bien à une préoccupation bien précise chez l'observateur? Une préoccupation qui, sous forme d'interrogation, a fait que la chute innocente de la pomme a été reçue comme réponse, transformant ainsi un simple percept en concept.

On m'objectera peut-être que Newton était un scientifique et non un artiste et que par conséquent mon exemple ne tient pas. Mais l'art et la science ne sont-elles pas deux modes de connaissance dont la différence principale est dans leurs procédés respectifs, la science opérant par concepts et l'art par signes? De toute manière les objets ont toujours parlé et «ils continuent de le faire dans la plupart des cultures qui n'ont pas encore séparé le sens de la figuration»², c'est-à-dire «l'aptitude à

² André Leroi-Gourhan, *le Geste et la parole: la mémoire et les rythmes*, Paris, Albin-Michel, 1965, p. 238.

extraire de la réalité des éléments qui restituent une image symbolique de cette réalité»³.

Nous sommes ici devant un paradoxe: de quoi en effet l'artiste est-il à l'écoute, puisqu'il sépare sens et figuration par le fait même qu'il pose comme point de départ une ressource sensible dépourvue de toute idée préconçue, de tout sens. Comment est-il possible alors que les objets «parlent» s'il n'y a aucune intention d'interrogation au départ? C'est-à-dire un projet au moyen duquel l'artiste entrerait en contact avec son environnement, en formulant des questions et en choisissant des réponses? Nous savons d'ailleurs que toute la civilisation est basée sur cet échange avec la nature, comme nous savons aussi que cette nature n'est jamais pure. Elle porte en effet toujours l'empreinte de son interlocuteur, même si ce n'est que par le choix que ce dernier fait parmi les réponses possibles à la question posée.

Sommes-nous devant une véritable innovation, comme s'il était encore possible d'innover? Ne sommes-nous pas plutôt devant une réaction «autre», contre tout théâtre à messages surexploité dans le passé, qui traverse malgré tout le même parcours que ce dernier mais dans le sens inverse? Le théâtre de recherche actuel part effectivement d'un ensemble d'objets et d'événements pour arriver tout de même à une structure, alors que le théâtre savant — appelons-le ainsi — part d'une structure (idée, pièce, etc.) qu'il explique au moyen d'objets et d'événements. Si l'agir de ce dernier est guidé par la pensée, celui du premier l'est par l'impression. Entre l'intelligible et le sensible, deux modes de connaissance de notre réalité se dessinent, l'une discursive l'autre intuitive.

Compte tenu de ces différences ainsi que de son propre témoignage, l'artiste d'aujourd'hui correspond point par point à ce fameux «bricoleur» dont Lévi-Strauss dresse le profil dans *la Pensée sauvage*. Comme lui, l'artiste recueille et conserve des éléments (objets et impressions) en vertu du principe que «ça peut toujours servir»⁴. «Tous ces objets

³ *Ibid.*, p. 210.

⁴ Claude Lévi-Strauss, *la Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 27.

hétéroclites il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait «signifier», contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser»⁵. Si l'on agrée cette correspondance, il est alors possible d'admettre que c'est la signification qui opère l'organisation des éléments disparates recueillis auparavant et que, par conséquent, c'est cette même signification qui motiverait le choix de l'artiste et non le hasard. Si ce dernier joue un rôle, il se situerait peut-être dans le décalage éventuel, sinon inévitable, entre la première organisation des éléments et le produit fini.

À l'instar du «bricoleur», les créateurs parlent non seulement avec les objets mais au moyen des objets et leurs choix reflètent au moins leur interrogation sinon le fonctionnement de leur pensée. Car si c'est vrai que «la façon dont l'homme pense traduit ses rapports au monde»⁶, le contraire doit être valable aussi. Ce que nous voyons sur la scène n'a aucun rapport avec une supposée pureté événementielle, seul produit du hasard, dont la signification éventuelle dépendrait uniquement de l'observateur. D'ailleurs, l'événement pur n'est tel que par son insignifiance. Les images qui paraissent sur la scène, loin d'être insignifiantes, témoignent au contraire d'un assemblage hautement significatif, résultant d'une pensée organisatrice s'exprimant symboliquement.

Une création *ex nihilo* exigerait des êtres purs de toute trace de civilisation. Mais le langage des images, comme tout langage d'ailleurs, remonte aux racines de l'humanité, s'alimentant comme elles dans la source inépuisable de la mémoire: source du savoir, de l'omniscience, fondement par excellence de l'humanité et base innée de la fonction symbolique⁷.

L'importance de la mémoire comme fondement de l'humanité se révèle par la divinisation de cette faculté dans la plupart des sociétés

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 349.

⁷ Au sujet de la mémoire, voir René Alleau, *la Science des symboles*, Paris, Payot, 1977; Luc de Heusch, «Introduction à une ritologie générale», dans Edgar Morin et Massimo Piattelli-Palmarini, *Pour une anthropologie fondamentale* 3, Paris, Seuil, 1974, «Points» n° 93; André Leroi-Gourham, *loc. cit.*

archaïques. Pour elles, l'exercice de la mémoire est une conquête dans le devenir homme, impliquant distance par rapport à l'écosystème et par conséquent séparation de la société humaine du monde zoologique.

Dans le monde grec, par exemple, *Mnémosyné* est au sommet de la hiérarchie des facultés et mère des Muses, et sa fonction change selon les changements sociaux. De faculté suprême qu'elle était au début, elle devient successivement: pont pour passer dans l'au-delà (Aèdes), inspiration poétique (Homère), fonction religieuse de la recherche des origines (Hésiode), source d'immortalité associée à l'oubli, conquête de salut (Pythagoriciens), purification de l'âme (Empédocle), source de connaissance (Platon), simple pouvoir de conservation du passé (Aristote)⁸.

Nous constatons que plus la pensée rationnelle se structure, moins la mémoire a d'importance. Insérée dans le temps (elle qui était justement libération à l'égard du temps), elle ne devient qu'une faculté accessoire, *souvenir* au niveau individuel, *histoire* au niveau collectif. La *Mnémosyné* primordiale est alors divisée en deux: d'un côté la *Mnémé* (mémoire), ce dont nous nous souvenons, impliquant savoir, conservation, souvenir, histoire, archives, etc., et de l'autre côté, l'*Anamnèse*, réminiscence mais aussi inspiration, intuition. Cependant la *Mnémosyné* n'a jamais été conçue seule, sans son opposé obscur et terrifiant: la *Léthé* (oubli); dans la mythologie, elles sont deux sources dont les eaux insèrent l'âme dans les cycles de vies terrestres.

Entre *Mnémé* et *Léthé* il y a toujours l'*Anamnèse*. Entre la connaissance et l'oubli, elle consiste en des surgissements inexplicables de souvenirs vagues, chargés d'une fécondité inépuisable, qui transcendent le temps. C'est de cette sorte de mémoire que les créateurs se nourrissent probablement, en s'appropriant «inconsciemment» un héritage vague et lointain, en le transformant. Car, comme la science nous apprend que les espèces ne vieillissent pas mais qu'elles se transforment ou qu'elles meurent, les cultures meurent aussi si elles ne réussissent pas à se transformer. La transformation (mutation) n'est qu'une adaptation. Et

⁸ Voir Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Petite collection Maspero, n^{os} 86-87, 1965, 2 vol.

toute adaptation est appropriation nécessaire pour la survie du groupe. Toute la tragédie grecque, par exemple, est une illustration de cette transformation où on s'appropriait le passé en l'adaptant aux besoins d'une société en pleine mutation. L'invention du théâtre par les Grecs ne répondait pas seulement à un besoin esthétique comme les philosophes du passé le croyaient mais à un besoin vital d'adaptation. C'est par le théâtre (entre autres institutions) que la société grecque a pu survivre. Il est significatif, d'ailleurs, que la tragédie soit parsemée de cadavres. Ce sont les inadaptés que la société met à mort symboliquement. Cés inadaptés sont les monstres du passé qui hantent le présent. Leur mise à mort est une appropriation de la mémoire du passé, nécessaire pour s'adapter aux exigences du présent.

Les créateurs des images du théâtre de recherche réactualisent la mémoire à travers chacune de leurs créations, et l'évocation du *hasard* n'est en fait due qu'aux propriétés particulières de cette mémoire. Prenons comme exemple la création de Robert Lepage, *Vinci*. Sollicitée de faire un compte rendu⁹ du spectacle, j'ai essayé d'en établir d'abord la fable. Le résultat fut une surprise même pour moi, car ce que je venais de décrire correspondait exactement à un des quatre buts du voyage initiatique du chamane¹⁰.

Que je l'interprète librement ou pas n'a qu'un intérêt très relatif. Ce qui par contre est d'une importance capitale, c'est que Robert Lepage par sa démarche mnémonique, renouait avec une tradition plusieurs fois millénaire en redécouvrant «intuitivement» une ritualité inscrite dans la mémoire de l'humanité. On ne doit pas nécessairement connaître le mythe d'Icare pour vouloir s'envoler dans les airs comme lui. Et si *Vinci* se terminait avec un envol comparable à celui du mythe (dernière étape aussi de l'initiation chamanique), ce n'était sûrement pas par hasard.

L'effervescence de la dramaturgie québécoise a coïncidé avec la Révolution tranquille et le retournement du regard de la société québécoise sur elle-même, ce qui marquait ainsi une étape nécessaire à la quête

⁹ *Québec français*, n° 69, mars 1968, pp. 66-67.

¹⁰ Mircea Éliade, *Initiation, rites et sociétés secrètes*, Paris, Gallimard, 1959.

d'identité de cette société. À présent, une autre étape est en train de s'accomplir: celle de l'ouverture au monde afin de s'approprier un héritage appartenant non à une société particulière mais à l'humanité. C'est ainsi que le public devient, dans *Vinci*, le miroir¹¹ dans lequel le jeune artiste se regarde alors que, fort de cette image, il s'ouvre au monde afin de se mesurer avec lui.

¹¹ Je me réfère à la scène où le jeune artiste rencontre le maître dans un bain public devant un miroir imaginaire constitué, en quelque sorte, par le public.