

## L'écriture scénique actuelle L'exemple de «Vinci»

Chantal Hébert

---

Number 55, March–April–May 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/19571ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (print)

1923-3191 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Hébert, C. (1994). L'écriture scénique actuelle : l'exemple de «Vinci». *Nuit blanche*, (55), 54–58.

# L'ÉCRITURE SCÉNIQUE ACTUELLE\*

## L'EXEMPLE DE «VINCI»

*Le théâtre québécois a connu des mutations capitales au cours du XX<sup>e</sup> siècle, — nous l'avons vu dans les articles précédents —, et la plus communément admise est sans doute l'indépendance et l'originalité de son parcours. Le changement le plus fascinant, toutefois, s'est vraisemblablement produit au cours des années 80, alors que le théâtre québécois, et plus particulièrement le théâtre de recherche\*\*, participant du renouveau contemporain de l'écriture, s'est affirmé au point de devenir un référent constitutif essentiel de la connaissance pour l'individu et pour la collectivité.*

**S**ous l'impulsion des recherches sur la connaissance et des nouvelles technologies de la communication qui modèlent déjà le devenir social, le théâtre de recherche des années 80 semble, en effet, avoir inventé, dans la foulée des expérimentations antérieures bien sûr, une écriture dramatique et scénique qui s'accorde on ne peut plus harmonieusement à la nouvelle écologie du savoir de la civilisation audiovisuelle qui est la nôtre. Nous entrons dans un troisième millénaire et le théâtre actuel, qui s'intéresse particulièrement à l'exploration des territoires intimes, semble vouloir donner à voir les assises et les mécanismes qui régissent nos modes de perception, de raisonnement et de communication, au moment même où ceux-ci sont affectés par des changements technologiques tels qu'ils provoquent la modification des schémas mentaux, pour ne pas dire... un décalage tout à fait hallucinant.

\* Les hypothèses proposées dans ce texte ont fait l'objet de deux communications : « Le théâtre actuel de recherche au Québec à la conquête d'une nouvelle *Terra incognita* », donnée au 3<sup>e</sup> Congrès International de Sociologie du Théâtre, à Lisbonne, en octobre 1992; « L'écriture scénique actuelle comme idéographie dynamique », présentée au Congrès des sociétés savantes, Association canadienne de sémiotique, à l'Université Carleton, en juin 1993.

\*\* Par théâtre de recherche il faut entendre une pratique accordant plus d'importance à la démarche elle-même (au processus créateur, aux pré-représentations) qu'aux objectifs (au produit fini, aux représentations).



Robert Lepage dans *Vinci*

photo : Claudel Huot

Libéré par la mise à l'écart des sujets politiques (au sens de partisans) si chers aux années 70 et l'affaiblissement des idéologies, le théâtre des années 80 au Québec a donc *squatté* ces autres espaces à explorer que sont les territoires de l'intériorité. L'imagination autour du projet collectif, qui a nourri la scène tout au long de la décennie 70, fait place désormais à la mise en question spéculaire de l'artiste. C'est sa voix, souvent son cri, qui traverse la dramaturgie et que l'on entend maintenant dans bon nombre de théâtres.

La thématique de la création qui découle de cette autoréflexion est inscrite tout à la fois dans la matière textuelle et scénique. La recherche d'identité passe dans le geste même d'écrire, de se dire, de créer. L'acte créateur devient politique au sens large. Car c'est par rapport à leur comportement dans la société en tant qu'artistes que les jeunes auteurs et les jeunes créateurs du théâtre s'interrogent.

## À l'école du Vinci

À défaut de passer en revue les nombreux spectacles produits dans les années 80 et traitant de la place du poète dans la société, des élans et des aspirations de l'artiste, des difficultés de la création (et j'aurais l'embarras du choix), je m'arrêterai à une seule production, qui est en quelque sorte le prototype de toutes les autres. Cette pièce porte la signature — l'empreinte — de celui à qui la BBC consacrait, en octobre 1992, une émission d'une heure, humoristiquement intitulée : « Who's This Nobody from Québec? ». Le « nobody » en question, c'est Robert Lepage, la pièce que je retiens, pour la suite de mon propos, *Vinci*. On comprendra que les limites de l'article que voici ne me permettent malheureusement pas d'élargir mes considérations au travail d'autres créateurs québécois. Il demeure que Gilles Maheu de Carbone 14, Denis Marleau du Théâtre UBU, Jacques Lessard du Théâtre Repère ou Serge Denoncourt du Théâtre

de l'Opsis, pour ne nommer qu'eux, participent chacun à sa façon à l'élaboration de cette nouvelle écriture scénique dont je parle ici. De la nouvelle écriture dramatique, Marie-Christine Lesage a déjà parlé.

Créé en 1986, au Théâtre de Quat'Sous à Montréal, *Vinci* est un spectacle conçu, réalisé et interprété par Robert Lepage. Avec Daniel Tous-saint, qui a conçu et qui interprète l'environnement sonore et musical, Robert Lepage occupe la scène pendant une heure et demie, passant du XX<sup>e</sup> siècle à la Renaissance. *Vinci* propose une réflexion sur l'art, sous la forme d'un itinéraire en neuf tableaux. « Chaque tableau correspond à une étape du voyage initiatique de Philippe, un jeune photographe québécois à la recherche de sa vérité artistique : parvenir à créer de façon intègre dans un monde où les compromis sont nécessité et loi<sup>1</sup>. » La mort de Marc, un ami cinéaste qui, refusant d'être infidèle à son art, s'est suicidé, fait surgir en Philippe de nombreuses questions sur lui-même, sur l'art et sur la création. À la suite de quelques séances psychanalytiques, Philippe décide de s'envoler pour l'Europe. « La trajectoire du personnage va de Québec à Vinci, en passant par Londres, Paris et Florence et par la rencontre et la confrontation avec différents guides (psychologiques, touristiques, artistiques), et surtout, à travers eux, avec lui-même<sup>2</sup>. » Ce voyage sera pour Philippe l'occasion de vaincre son angoisse principale : la peur du vide, de l'abandon, dans la création artistique.

La trajectoire apparaît comme une remontée graduelle aux sources historiques de la culture québécoise : la conquête anglaise, l'implantation française et, cinq siècles en amont, mais faisant le pont avec aujourd'hui, la Renaissance. On peut penser *a priori* que, interpellant la tradition culturelle occidentale, ou plus modestement les marques laissées par l'histoire de l'art (entre autres *Sainte-Anne, la Vierge et l'Enfant* et *La Joconde* de Léonard de Vinci, le *David* de Michel-Ange, la place du Dôme à Florence et, plus particulièrement, la cathédrale) et les mythes qu'elle nous a légués, Robert Lepage emprunte en quelque sorte un parcours obligé. Est-il besoin de rappeler que le processus de légitimation des pratiques théâtrales canadiennes-françaises passait depuis toujours — depuis l'apparition d'une activité professionnelle dans les années 1890 en fait — par la norme française, que c'est à partir de 1965 que s'amorce un net renversement, déjà visible cependant dans les formes populaires du théâtre. À la réflexion, il apparaît que les processus de composition travaillent à partir de *stocks*, de banques de connaissances, mais aussi de banques d'effets sonores, de banques d'images et d'effets visuels. ▶

**« Il y a, si l'on veut, deux façons de subvertir la représentation : l'une (celle des avant-gardes) qui ambitionne de faire surgir du réel à la place du symbolique ; l'autre, [...] qui consiste à entraîner la représentation jusqu'à ce point où l'apogée du simulacre en vient à contaminer le réel. »**

Guy Scarpetta, *L'impureté*, Grasset, 1985, p. 224.

photo : Claudel Huot

Robert Lepage dans *Vinci*



## L'histoire de l'art en association libre

La culture fournit donc un équipement cognitif. Dans le cas qui nous intéresse, elle amène Robert Lepage à parler, entre autres choses, de *La Joconde*, de Léonard de Vinci, de l'art, et de données patrimoniales brutes. Or, l'activation de ces éléments mnésiques relève, le révélant, d'un travail élaboratif et associatif où tout est affaire de liaisons, de branchements, et surtout d'effets de subjectivité, créant « une impression de décalage », pour reprendre un des *leitmotive* de la pièce. Un des moments les plus percutants de l'action est sans doute la rencontre entre Philippe et la on ne peut plus parisienne Joconde, dans un Burger King du boulevard Saint-Germain à Paris. Le sens se négocierait-il au hasard des rencontres? À moins que, étant entrés dans l'ère de la postmodernité des avant-gardes, nous ayons atteint la modernité de l'art moderne et son corollaire social, sa reconnaissance par un large public? Pourtant, celle qui fait « de la traduction simultanée [au Louvre] pour les visites guidées en walkie-talkie » semble encore souffrir du syndrome de supériorité culturelle. À preuve, l'indignation que lui cause la *médiocrité* des activités professionnelles de Philippe, qui expose des photographies de salles de bains : « Comment des salles de bains, des salles de bains comment? [...] Et, au Canada, on vous permet de les exhiber?! C'est complètement ridicule!<sup>3</sup> ». Nouveau clin d'œil à l'histoire de l'art. Puis enclenchement de nouvelles associations. La Joconde, en son temps, aurait-elle pu imaginer qu'un jour, au début du XX<sup>e</sup> siècle, on pourrait exposer un urinoir dans un musée? Qu'il serve en outre — comme celui de Marcel Duchamp — à légitimer toute une série d'objets et de pratiques?

Certes le sujet ici — *La Joconde*, chef-d'œuvre de l'histoire de l'art, et son modèle qui hante un *fast-food* et *cause* de bidet — est traité selon une combinaison des modes majeur et mineur. Le trivial ou le *bas* et la *haute* culture convoqués dans le fragment choisi ici s'entraînent réciproquement dans une esthétique de la tension empruntant manifestement au baroque, mais ils concourent surtout au développement de la problématique fondamentale de décalage, auquel contribue aussi le plurilinguisme de la pièce (auquel je ne peux malheureusement pas m'attarder). En vérité, on peut voir dans ce fragment une impulsion autarcique à travers laquelle se manifeste la volonté de l'artiste de s'affranchir des modèles français dominants et, conséquemment, l'objectif de fonder, ici et maintenant, une théâtralité.

Le créateur ne se contente pas de reconduire passivement l'héritage de la culture ou les raisonnements de l'*Institution*. Il déforme, réinterprète, forge d'originales partitions du réel, selon les principes d'interprétation ou de subjectivité et de bricolage. Le concept de « métissage culturel » emprunté à Scarpetta, pour aborder le mixage du majeur et du mineur, m'a permis déjà d'expliquer ce sentiment de turbulence qui semble habiter les créateurs actuels, pour qui la déviation, la dissonance, le décalage paraissent être les conditions essen-

tielles de l'art<sup>4</sup>. L'impureté assumée pourrait faire écho au désir, à l'appétit du public en mal d'étonnement. Mais le plaisir esthétique reposerait-il sur cette seule idée de transgression à la règle, comme le suggère Robert Lepage qui, dans *Vinci*, opère, à l'aide d'un unique objet, le ruban à mesurer, une amusante revue de réalisations artistiques qui ont défié la rigidité des règles... du galon à mesurer?

À l'aide dudit galon qu'il manipule, il nous montre les pyramides, la grande muraille de Chine, nous faisant passer de Picasso à la radio et à la télévision, du jazz à *Jaws* et au *Moonwalk* de Michael Jackson, de l'érection d'une tour à l'érection du *David* de Michel-Ange, faisant ainsi la preuve que les objets peuvent agir comme des vecteurs-clés de l'activité scénique pour nous offrir ce que l'on a appelé un théâtre d'images. Cela dit, il est tout de même légitime (les « apparitions » étant tout à la fois familières et suffisamment surprenantes) de se demander quels processus peuvent bien présider à l'agencement de ce bric-à-brac singulier. Or, il semble que ni la notion de déviance aux canons, ni celle d'hétérogénéité postmoderne ne suffisent pour saisir cette pensée, qui reflète une nouvelle vision du monde. Le créateur subvertit ici une fois de plus la fixité des savoirs culturels, mais c'est surtout la logique interactive de l'intuition qui le guide. Grâce à cette logique et aux liens qu'il cultive sur le mode analogique entre divers éléments et leurs ramifications, comme autant de filaments d'un même réseau, il nous fait pénétrer dans des univers insoupçonnés. Difficile d'échapper aux séductions de ces associations contingentes et disparates qui, dans cette sorte de Disneyland ou de coin de paradis, se relient entre elles selon le « principe de multiplicité branchée » dont parle Pierre Lévy<sup>5</sup>; elles créent la sensation d'échapper, d'un coup, aux limites habituelles de la perception pour pénétrer, comme par effraction, dans un autre régime.

### Robert Lepage et la logique de l'irrationnel

C'est peut-être cette fascination qui faisait dire à Richard Eyre, directeur artistique du Royal National Theatre de Londres où Robert Lepage, qui signait récemment la mise en scène du *Songe d'une nuit d'été*, a été le premier étranger à monter Shakespeare : « Je suis malade d'envie de son talent. [...] Le théâtre de Robert Lepage a la logique du rêve [...]. Il comprend l'essence de la créativité : transformer l'ordinaire<sup>6</sup> ». Robert Lepage, contrairement au personnage de Philippe, ne semble pas avoir la peur du vide en effet; il ose s'abandonner dans la création, opérer des torsions de sens, des agencements composites, des accouplements chimériques qui s'appuient les uns sur les autres, se répondent ou s'opposent, ouvrant brusquement de nouveaux univers de possibles, au sein d'une structure en réaménagement permanent.

La peinture de Léonard de Vinci, *La Vierge, Sainte-Anne et l'Enfant*, aurait donc agi comme stimulus premier des capteurs sensoriels et du système cognitif de l'artiste. Ensuite, et grâce à sa faculté d'imaginer ou de se faire des simulations

mentales du monde — qui nous sont précisément restituées dans *Vinci* —, il se serait laissé aspirer dans les entrelacs, les replis et les volutes d'images bigarrées. Dans cet univers du rêve ou de la pensée, où se construisent les représentations symboliques, les frontières se dissolvent, échanges et métamorphoses s'opérant librement sur un territoire cosmopolite. Postulant que les nouvelles technologies et les capacités intellectuelles de l'être humain sont intimement liées, l'approche écologique de la connaissance rend compte de cette irrationalité naturelle « par l'hypothèse de 'l'architecture' du système cognitif humain (par analogie avec l'architecture des ordinateurs) », selon Pierre Lévy. Sous cet éclairage apparaissent les limites de la théorie postmoderniste et de ses figures emblématiques que sont l'hétérogénéité, la fragmentation, la déconstruction, le dérèglement, l'intertextualité, etc. Du coup, on rend compte de l'« esprit du temps » que les technologies modernes ont véritablement transformé. Entrerions-nous dans une nouvelle ère dans laquelle la culture, comme à l'époque de Léonard de Vinci peut-être, tenterait de rassembler tous les arts et surtout ne s'arrêterait devant aucune frontière? C'est fort possible. De même que la Renaissance établissait un rapport systématique entre l'homme et le cosmos, « nous vivons [actuellement], note Pierre Lévy, un des rares moments où, à partir d'une nouvelle configuration technique, c'est-à-dire d'un nouveau rapport au cosmos, s'invente un style d'humanité ».

## Théories explicatives

La notion d'interface, telle que l'a définie Pierre Lévy, soit « tout ce qui est traduction, transformation, passage », est utile ici pour comprendre la fonction de l'artefact-ressource *La Vierge, Sainte-Anne et l'Enfant*, et avancer dans l'analyse. « L'interface, écrit-il, est une surface de contact, de traduction d'articulation entre deux espaces, deux espèces, deux ordres de réalité différents [...]. Les agencements composites les plus divers peuvent interfacer, c'est-à-dire articuler, transporter, diffracter, interpréter [...]. » C'est par ces associations qu'est mis au jour le réseau impur, hétérogène, qui maintient toute entité un peu stable dans l'existence ou dans le processus intellectuel. Les travaux des chercheurs du courant connexionniste viennent confirmer cette théorie. Ils nous apprennent, en effet, que le paradigme de la cognition n'est pas le raisonnement, mais la combinaison des trois grandes capacités cognitives humaines : la faculté de percevoir, d'imaginer et de bricoler. *L'homo faber* a cette capacité de manipuler, de trafiquer, de réordonner, de disposer ces pièces et ces morceaux de sorte qu'ils finissent par représenter quelque chose, par s'inscrire dans de nouveaux domaines d'usage et de signification. Les bifurcations ou les juxtapositions temporelles dans *Vinci*, qui assimilent un modèle du XV<sup>e</sup> siècle (Mona Lisa) à une Parisienne branchée de 1985 et transportent Léonard de Vinci dans un bain public, cinq siècles en aval de son temps, seraient donc plus logiques qu'elles n'en ont l'air, et surtout rappelleraient que le théâtre est mémoire,

en même temps qu'acte indispensable à une adaptation au réel.

Les pouvoirs du créateur sont précisément de réorganiser, de reconstruire, de refaire le monde. Cette aptitude à bricoler permet donc à l'artiste et aux spectateurs — qui, dans ce contexte, se voient confier en partie la tâche d'organisation du sens — de manier et de remanier l'environnement, d'agencer des unités échevelées qui vont tour à tour concourir à la déstabilisation du réseau puis, une fois regroupées en fonction d'une cohérence nouvelle, à la re-stabilisation de celui-ci.

En un sens, et à leur façon, n'est-ce pas ce qu'illustrent tous les personnages de *Vinci* qui, interprétés par un seul comédien, peuvent être vus comme autant de diffractions de la pensée de l'auteur. Attardons-nous maintenant à un personnage, le guide italien aveugle sur les pas duquel Philippe visite la place du Dôme à Florence. Celui qui dit ne pas voir les richesses qu'il décrit nous promène du baptistère au campanile et à la cathédrale. Cette fois le corps de l'acteur évoque — ou *interface* — plus que le personnage; il se fonde avec le corps architectural. C'est en se désignant de la tête aux pieds que le guide décrit les lieux; puis, ouvrant un pan de sa veste : « Permettez-vous d'y entrer... », dira-t-il, en nous invitant à poursuivre la visite. Suivra, à même le corps toujours, la description des vitraux, de la nef, du chœur, du crucifix et de la coupole dont il recouvre sa tête courbée.

À nouveau ici on peut faire travailler la notion d'interface. Le corps, comme surface de contact, de traduction, de passage d'un réseau à un autre, ne remplit-il pas la fonction de passeur? N'est-ce pas lui qui en s'ouvrant oriente le champ de signification? Dans cette scène, la conception sonore vient à son tour renforcer le dispositif de capture du sens. La sonorisation donne écho à la cathédrale, puis lorsque le guide la quitte pour regagner la place publique la qualité du son change instantanément. Soulignons que pour Robert Lepage « l'environnement sonore est aussi important que le texte et, souvent, c'est le texte ». Celui qui, depuis toujours, poursuit le rêve d'un théâtre total ajoute :

« Daniel Toussaint et moi nous fonctionnons de la même façon [...]. La musique de Daniel Toussaint, c'est une série d'impression de choses qui ont été comme photographiées sur son clavier [...] on joue avec, comme avec des images qu'on colle et qu'on décolle. L'approche de Daniel Toussaint ressemble beaucoup à comment moi je fonctionne visuellement. » (Entrevue à paraître).

Que dire, dans cette optique, des multiples utilisations possibles d'un médium, comme la voix informatisée, désincarnée de Philippe qui, au neuvième tableau, grâce à l'Octapad, annonce qu'il « assimile le mythe de Vinci »? L'Octapad est un instrument de percussion programmé par ordinateur qui peut reproduire jusqu'à huit sons préenregistrés — ici huit syllabes : A, MI, JE, TE, PAR, LE, VIN, CI. Pur gadget technologique que cet Octapad qui agence les syllabes de façon signifiante? ▶

« 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. »

## L'arte è un veicolo

« Pour moi, dit Lepage, jouer avec les mots comme je le fais dans *Vinci*, sur un octo pad [sic], c'est une forme d'écriture poétique<sup>7</sup>. » L'étude raffinée des effets produits par la dimension sonore de l'énonciation, comme l'analyse du plurilinguisme, permettrait de dégager de nouveaux réseaux symboliques où le son, le rythme, l'image et le mouvement s'associent, se relient entre eux et interagissent pour déverrouiller la réalité, pour repousser l'horizon du sens. Pour nous aider à nous réorienter dans cet univers en métamorphose permanente, il faut se rappeler cette phrase du guide italien au début de la pièce : « l'arte è un veicolo » ; l'art est un véhicule permettant d'emprunter de multiples parcours. L'art est un médiateur. Le tour de force ou le génie de Robert Lepage est précisément de transmettre ces notions particulièrement abstraites en renonçant à l'ancienne machine narrative pour refondre le langage verbal dans un ensemble spectaculaire signifiant, donc d'écrire autrement. Il en résulte un langage imagé polysémique, dont la syntaxe se construit sous les yeux même du spectateur ; autrement dit « une nouvelle idéographie ; quelque chose comme une écriture dynamique à base d'icônes, de schémas, de réseaux sémantiques [...] fonctionnant selon le principe d'une représentation figurée et animée de modèles mentaux », dira Pierre Lévy. À l'instar des nouvelles technologies de communication, de l'intelligence artificielle et des instruments de simulation, le théâtre de recherche au Québec participe donc à sa façon, en cette fin du XX<sup>e</sup> siècle, à ce renouveau contemporain de l'écriture qui risque d'être plus profond que ne l'avait été l'invention de l'imprimerie à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, soit du temps de Léonard de Vinci.

« Ayant pour fonction de faire la lumière sur les confusions de notre société, l'art est en quelque sorte un SOUS-TITRE », disait encore le guide italien présentant *Vinci*. Dans cette époque de transition que nous vivons, on peut craindre, au rythme où va l'évolution technologique, une quelconque inadaptation liée à la nouvelle interface homme-machine. Car si la technologie a transformé la structure de nos relations, c'est dans la culture, dans la façon dont nous *percevons* le monde et au plus profond de nos sensibilités qu'elle a transformé nos expériences.

« [...] la volonté d'explorer les zones de coexistence et d'affrontement entre les deux cultures, de les faire s'interpénétrer, réagir, de jouer leur métissage, d'opérer des connexions, des courts-circuits, des recyclages, des détournements, des anachronismes délibérés (autrement dit : de traiter esthétiquement la mutation technique, avec le minimum d'intimidation, le maximum d'aisance et de liberté) : c'est la voie postmoderne, celle de l'impureté. »

Guy Scarpetta, *L'impureté*, Grasset, 1985, p. 55.

Pourtant, la technologie ne trouve-t-elle pas son origine dans la Renaissance ? N'est-ce pas aussi le propos de *Vinci* ? C'est alors qu'on a commencé à récupérer les instruments du progrès. Il en est résulté la découverte de l'Amérique. C'est à cette époque, rappelons-le, que se situe l'ensemble des expéditions grâce auxquelles, justement, en tant qu'entreprise de la Renaissance, la civilisation occidentale a découvert le Nouveau Monde. Or, comme le dit encore Pierre Lévy, « il faut imaginer que nous abordons, à l'égard des nouvelles technologies de l'intelligence, une époque comparable à celle de la Renaissance ».

Dans cette perspective, la tentation est grande — et le risque énorme — de rapprocher la figure de l'artiste florentin, qui pouvait aussi bien peindre *La Joconde*, créer une nouvelle partition musicale qu'inventer une machine volante, de celle de l'artiste québécois Robert Lepage. Dans notre propre travail de construction du sens, nous soumettons l'hypothèse que l'envol triomphal de Philippe à l'aide d'un dispositif cher à Vinci, une machine volante, laisse présager que nous saurons vaincre l'impact qu'aura l'évolution technologique actuelle sur l'interface homme-machine au XXI<sup>e</sup> siècle ou, du moins, que nous pourrions surmonter l'inadaptation qui nous guette... par la médiation de l'art. D'ailleurs, dans *Les aiguilles et l'opium*, la plus récente production de Robert Lepage, l'homme et la machine ne forment-ils pas un ensemble étroitement imbriqué ?

Si les innovations thématiques et formelles repérées dans les écritures dramatique et scénique contemporaines ont bouleversé profondément notre paysage théâtral, en sondant ce que parler, raconter, écrire, jouer et représenter veulent dire, elles rendent aussi compte de l'évolution d'une société dans un monde instable, opaque, en pleine mutation, et dont on cherche toujours à saisir l'intelligibilité. ■

par Chantal Hébert

« À l'époque de la mémoire électronique, du film et de la reproductibilité, le spectacle théâtral s'adresse à la mémoire vivante, laquelle n'est pas musée mais métamorphose. C'est cette relation qui le définit. »

Eugenio Barba, *Le canoë de papier*, Revue *Bouffonneries*, 1993, p. 61.

1. « Le symbolisme de la parole dans *Vinci* », par Jeanne Bovet, *L'Annuaire Théâtral*, n° 8, Société d'histoire du Théâtre au Québec 1990, p. 95.

2. Ibid.

3. *Une impression de décalage, Le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère*, par Jeanne Bovet, Mémoire de maîtrise, Université Laval, 1991, p. 46.

4. « Théâtre et création : La quête des références », Communication donnée à l'UQAM au colloque de la S.H.T.Q., par Chantal Hébert, 24 mai 1991, p. 7.

5. *Les technologies de l'intelligence*, par Pierre Lévy, La Découverte, 1990, p. 167, et plus loin dans le texte : p. 174, 18, 205, 120 et 122.

6. « Robert Lepage crève l'écran à la BBC », par Josée Boileau, *Le Devoir*, 22 octobre 1992.

7. « L'arte è un veicolo », par Carole Fréchette et Lorraine Camerlain, *Les cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, 1987, p. 111.