

LA MAGIE DE L'ESPACE DANS *LES AIGUILLES* *ET L'OPIUM* DE ROBERT LEPAGE

PhD Cosmin Ionuț VASILESCU
Opera Roumain de Craiova
cosmin_vasilescu@yahoo.com

Résumé

L'article propose une analyse sémiotique des espaces dans la représentation théâtrale *Les Aiguilles et l'Opium* de Robert Lepage, le créateur québécois mobilisant une typologie spatiale complexe et fortement signifiante, formée d'espaces identifiables, non identifiables, coagulants, ouverts et fermés, proches ou éloignés. L'architecture de l'espace et la prédilection de Lepage pour certaines figures géométriques sont une constante de son esthétique, comme le carré ou le cube. Dans *Les Aiguilles et l'Opium*, la conceptualisation spatiale est d'autant plus complexe que la scène est remplie de dichotomies, de binômes spatio-temporels, qui sont subsumés à la scène-cube qui se métamorphose tout au long du spectacle par la rotation permanente et la fermeture/ouverture spatiale. La poétique spatiale lepagienne propose des espaces riches émotionnellement, remplis du vécu des personnages dont l'état intérieur change en fonction de leurs expériences et, implicitement, des espaces qu'ils traversent.

Abstract

THE MAGIC OF SPACE IN ROBERT LEPAGE'S *LES AIGUILLES* *ET L'OPIUM*

The paper puts forward a semiotic analysis of the spaces in Robert Lepage's dramatic production *Needles and Opium*, where the Quebec-based creator mobilises a complex and highly significant spatial typology, framed using identifiable, non-identifiable, coagulating, open and closed, near and far spaces. The architecture of space and Lepage's predilection for certain geometric figures, such as the square and the cube, are a constant feature of his aesthetics. In *Needles and Opium*, the conceptualisation of space is made all the more complex by the fact that the stage is full of dichotomies and spatio-temporal binomials, subsumed under the stage-cube that undergoes metamorphosis throughout the show via permanent rotation and spatial closure/opening. The spatial poetics of Lepage fosters emotionally rich spaces, filled with the experiences of the characters as their mental state changes upon their experiences and, implicitly, the spaces they pass through.

Mots-clés : *géographie spatiale, architecture de l'espace scénique, lieux de mémoire, scène-cube, évasion spatiale.*

Keywords: *spatial geography, architecture of the stage space, places of memory, cube stage, spatial escape.*

1. Cadre général

Au XX^e siècle tous les arts, y compris l'art théâtral, ont connu de véritables révolutions qui visaient la déstructuration formelle, la déconstruction du sens, des fractures par rapport aux conceptions esthétiques antérieures qui imposaient des corsets beaucoup trop serrés pour cet ample mouvement de libération. Les cinquante dernières années ont mis au centre de la préoccupation analytique la réflexion sur ces changements paradigmatiques, ouvrant de nouvelles voies d'approche par l'utilisation des notions de *théâtralité* et de *performativité*, tout en abandonnant la forme ankylosée/ankylosante aux bénéfices du sens et de la signification.

Tous ces mouvements artistiques se sont intéressés à la problématique de l'espace, avec des manifestations extrêmement novatrices qui ont changé, en profondeur, les manières de faire, mais aussi de percevoir l'art théâtral.

Les modalités de penser et d'interpréter l'espace continuent de préoccuper le théâtre contemporain qui lui offre des valences inattendues de valorisation, avec des manifestations remarquables dans ce qu'on appelle *théâtre d'images*, d'autant plus que la technologie a envahi l'espace théâtral avec un océan d'images, à partir de celles télévisuelles, cinématographiques, vidéo, projections, images de synthèse jusqu'aux jeux d'ombres.

Le théâtre contemporain continue et hypertrophie tous les changements majeurs de perspective dramatique sur l'espace-image, la construction de l'espace dramatique devenant un mouvement constant et collectif, dans lequel la vision de la mise en scène de l'espace fictionnel, et plus précisément de l'espace symbolisé / symbolisant, oriente la réception du message et la collaboration du récepteur/spectateur qui finit par une « extension du soi »¹, avec toutes les possibilités réelles, imaginaires, conscientes ou inconscientes.

2. Robert Lepage

Sans aucune exagération, Robert Lepage est un créateur unique dans le paysage théâtral actuel, un créateur qui fait déjà, depuis plus de 40 ans, le théâtre de « demain ».

Auteur dramatique, acteur, « génie de la mise en scène mondiale contemporaine » d'après la caractérisation de Peter Brook, Robert Lepage change profondément, avec chacune de ses créations, la manière de penser et de faire du théâtre. Son esthétique est influencée par son intérêt déclaré pour le théâtre vu comme domaine interdisciplinaire, le célèbre *the Great Mother art*. Lepage voit dans le théâtre un domaine de l'interdisciplinarité, une forme d'art qui entre en dialogue avec un grand nombre de disciplines, le créateur étant convaincu que le théâtre ne peut exister sans musique, architecture, littérature, sculpture, danse, acrobatie, peinture, ni beaucoup d'autres disciplines apparues dans cette époque marquée par

¹ Cf. Muñoz, 2012.

l'invasion des nouvelles technologies. Dans cette approche, le théâtre est pour Lepage l'espace de la plus grande générosité².

2.1. *Les Aiguilles et l'Opium*

Les Aiguilles et l'Opium – la pièce sur laquelle notre recherche se focalise, a été l'une des productions les plus appréciées signées Lepage, avec de multiples mises en scène, dans tous les coins du monde, un spectacle qui défie le conventionnalisme du sentimentalisme (beaucoup de textes dramatiques développant l'idée de l'amour raté ou inaccompli sont subordonnés à un schéma cliché ou à un sentimentalisme désuet), mais aussi les rigueurs techniques.

Les Aiguilles et l'Opium est construite sur un concept scénographique-visuel inédit, un cube rotatif suspendu sur la scène classique où sont cartographiés les cartes et les territoires d'un espace intime et subjectif, le vécu et les souvenirs. En même temps, il y a une perpétuelle oscillation entre des espaces géographiques concrets, comme Paris et New York, qui infusent une complexité particulière aux relations et aux dimensions temporelles, elles aussi avec des superpositions, dans une circularité spatio-temporelle déconcertante. Steve Dixon (2007a : 351) considère que toute cette structure est due à la fascination de Lepage pour l'espace et pour sa capacité de signification, du littéral (géographique, géologique, mathématique ...) jusqu'au métaphorique.

Dans *Les Aiguilles et l'Opium*, les espaces géographiques qui essaient de répondre à l'une des questions fondamentales – comment peut-on créer quand on est en souffrance ? – sont Paris et New York, les villes les plus cosmopolites et hétéroclites du monde, leur choix n'étant pas du tout une simple coïncidence, comme ne l'est pas la réitération des aspects de la vie privée des deux personnages, Jean Cocteau et Miles Davis.

Mais ce serait trop simpliste d'opérer avec un tel réductionnisme, vu que la pièce de Lepage n'est pas uniquement une harmonisation des espaces et des temporalités, mais aussi un tribut apporté aux subtilités culturelles, aux intertextualités multiples, au cosmopolitisme. Toutes ces idées sont exprimées dans la création de Lepage par le recours à un impressionnant arsenal de signes, des plus facilement détectables jusqu'à ceux qui présupposent une familiarité complexe du public avec certains phénomènes (addictions, souffrances, séparations, dépaysement, références historiques, références culturelles, créativité), œuvres, situations et événements et, ce qui est le plus important, espaces.

3. Intérêt de la recherche

Tenant compte de toutes ces dimensions de la création de Robert Lepage et du succès mondial incontestable de toutes ses représentations, nous avons choisi la pièce *Les Aiguilles et l'Opium* comme sujet de notre réflexion justement parce que Lepage, malgré son énorme renommée internationale, n'est pas (encore) très connu en Roumanie, où il a eu quatre représentations, dont trois à Craiova (*Les*

² Cf. Robert Lepage, <https://www.actes-sud.fr/node/65786>.

Aiguilles et l'Opium en 2018, 887 en 2022 et *Hamlet. Prince de Danemark*, en 2024) au Festival International Shakespeare, mais aussi parce qu'il y a, dans l'espace roumain, un certain laxisme théorique et analytique concernant le théâtre canadien en général.

L'intérêt de plus en plus croissant des professionnels des arts du spectacle et du public pour le théâtre québécois acquiert son reflet parfaitement justifié dans la recherche scientifique qui se penche sur l'étude, de plus en plus affirmée, de ce théâtre fort novateur.

4. Problématique de la recherche

Afin de nous placer dans le paradigme interprétatif que nous avons privilégié dans notre réflexion sur la pièce *Les Aiguilles et l'Opium* de Robert Lepage – la *sémiotique de la représentation théâtrale* – nous partons de la célèbre position de Roland Barthes (1964 : 41-42), qui considérait que la théâtralité est le théâtre minus texte, construit dans l'espace scénique par une condensation de signes et de sensations, où le tout (la lumière, le geste, la proxémique, le para verbal, le costume, la couleur etc.) sémiotise, en accablant le texte proprement-dit sous « la plénitude de son langage extérieur », notre réflexion s'inscrit dans la sphère de la sémiotique théâtrale, convaincu de la validité des affirmations de Villeneuve (1982 : 57-58) qui considérait que la sémiotique du théâtre représente le métadiscours du discours théâtral, centré sur un objet théâtral fondamental qui est la représentation.

Ionesco (1962 : 63) montrait que le théâtre ne se réduisait pas seulement à la parole, vérité magistralement illustrée par Lepage dans *Les Aiguilles et l'Opium*, justement parce que le théâtre, dans son immense permissivité, permet tout : l'incarnation des personnages, l'animation des objets, la concrétisation des symboles, le remplacement de la parole par des éléments scéniques matériels capables de l'amplifier.

5. Hypothèse et question de recherche

Nous partons de l'hypothèse que la pièce *Les Aiguilles et l'Opium* représente un tournant significatif dans la création de Robert Lepage, quand l'esthétique, la vision spatiale inédite, l'insertion des nouvelles technologies, les obsessions géométriques et architectoniques, les éléments autobiographiques dessinent, par leur densité et leur force de signification, l'univers lepagien dans toute son amplitude. Nous interprétons Lepage comme l'un des représentants les plus marquants de ce qu'on appelle *théâtre d'images*, *Les Aiguilles et l'Opium* illustrant tous les traits saillants de ce concept théâtral contemporain. Dans ce contexte, nous nous proposons de réfléchir sur les espaces mobilisés par Lepage dans la construction de la représentation théâtrale *Les Aiguilles et l'Opium*. La question s'analyse autour de laquelle s'articule notre réflexion est : Quels sont les significations des notions d'espace et de temps dans la représentation *Les Aiguilles et l'Opium* et comment se déclinent-elles dans la construction de la signification globale du texte spectaculaire ?

6. La chorégraphie de l'espace

Pour comprendre, d'une part, l'esthétique lepagienne et, d'autre part, la nouveauté de la vision proposée dans *Les Aiguilles et l'Opium*, nous analyserons la matérialité du *texte spectaculaire* de la représentation, à partir des espaces mobilisés, en les corroborant pour étudier l'interaction entre le corps des acteurs et les lieux concrets ou projetés dans lesquels ils évoluent, ainsi que toutes les interactions que génère l'architecture spatio-temporelle avec toutes les significations protéiformes qu'elle dilate poétiquement.

Chantal Hébert (2009 : 32) a tout à fait raison de dire que

« [L]e texte spectaculaire s'appuie sur des matériaux autres que textuels : idées, images, objets, corps en jeu, improvisations. À la fois support de l'écriture scénique et matériau initial, *le lieu, bien que pouvant convoquer la technique ou la technologie comme un des éléments de construction ou de composition du spectacle* (par exemple, la conque dans Le projet Andersen), place l'acteur-créateur-metteur en scène au centre du dispositif » (c'est nous qui soulignons).

Heykel Mani montre que le théâtre contemporain privilégie clairement le rapport entre l'espace et l'action, mais aussi le rapport entre l'espace et le temps. Mani (2014 : 174-175) confirme l'interprétation de Patrice Pavis (2012 : 159) selon lequel :

- « [S]ans espace, le temps serait de la pure durée, de la musique par exemple.
- Sans le temps, l'espace serait celui de la peinture ou de l'architecture.
- Sans le temps et l'espace, l'action ne pourrait se dérouler. L'alliance d'un temps et d'un espace constitue ce que, dans le cas du roman, Bakhtine appelle un *chronotope*, une unité dans laquelle les indices spatiaux et temporels forment un dispositif intelligible et concret ».

6.1. Le jeu des spatialités dans *Les Aiguilles et l'Opium*

La cohérence spatiale dans *Les Aiguilles et l'Opium* construit ce que Patrice Pavis a appelé un *chronotope artistique* qui marque l'organisation de la syntaxe de la représentation et, en même temps, définit le sens de l'(auto)fiction.

La vidéoscène que Lepage propose dans son théâtre, profondément influencée par sa vision cinématographique manifeste également dans les représentations théâtrales, construit sous les yeux du public un véritable spectacle de l'espace. La scène-cube, qui pourrait être considérée comme réductrice du point de vue spatial, se révèle être une source inépuisable de spatialité, à travers les étonnantes transformations que le créateur québécois imagine et met en place.

Nous pensons que les perspectives analytiques proposées par Antoine Gaudin (2014) pour analyser l'« espace-image » et l'« espace circulant » dans les images cinématographiques sont également appropriées pour analyser l'espace dans la représentation théâtrale *Les Aiguilles et l'Opium*. En adaptant l'interprétation de Gaudin à l'espace théâtral, nous pouvons nous référer à l'espace inscrit dans le corps du spectacle comme un *espace-signe*, de type phatique, une structure primordiale dans laquelle s'inscrit la distribution évolutive des espaces et des volumes, perçue par le

spectateur et mise en relation avec la continuité narrative et les données psychologiques qui soutiennent notre rapport global au sens du spectacle.

Nous reprenons de Lucie Dugas (2006) les notions d'*espace encadré*, d'*espace traversé*, d'*espace national/espace mondial*, d'*espace déterritorialisé*, que l'autrice utilise dans l'analyse des productions cinématographiques des cinéastes Theo Angelopoulos, Amos Gitai, Elia Suleiman, Wim Wenders et Robert Lepage et que nous considérons comme pertinentes également pour l'analyse de l'espace dans la production théâtrale *Les Aiguilles et l'Opium*. Au théâtre, Lepage utilise l'*espace déterritorialisé* pour exprimer le désir des personnages de s'échapper, de chercher d'autres espaces auxquels s'identifier pour se libérer de la pression de leurs espaces d'appartenance³.

Notre analyse vise à mettre en évidence le rythme spatial dans la représentation analysée à partir de la notion de *décalage* (Bunzli, 1995 : 233-250), en mettant en évidence les espaces identifiables, non identifiables, pleins/vides, proches/éloignés, fermés/ouverts.

Les espaces que Lepage mobilise dans *Les Aiguilles et l'Opium* peuvent être schématisés en dualités spatiales avec des *espaces* architecturalement, historiquement et culturellement *identifiables* et des *espaces non identifiables* :

6.1.1. Espaces identifiables

Dans *Les Aiguilles* ..., Lepage propose toute une série d'espaces reconnaissables du point de vue historique, architectonique et culturel :

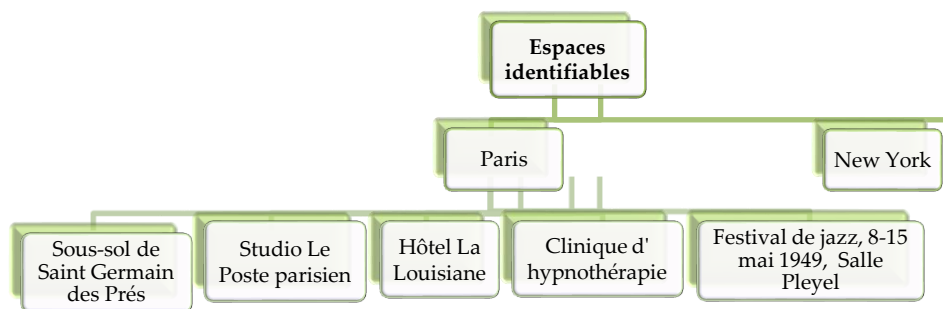


Fig. 1 : Espaces identifiables

- **Studio 1 et 2, Studio du POSTE PARISIEN**, 116 BIS Champs-Élysées, Paris⁴ (S9 et S21)
et



³ Cf. Lucie Dugas, 2006 : 50.

⁴ Source de l'image

https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Poste_Parisien_116_bis_Champs_Elys%C3%A9es.png

- **La chambre #9 de l'hôtel La Louisiane**⁵ (S4, S10, S11, S14, S18, S20) où Simone de Beauvoir et Jean-Paul Sartre ont séjourné pendant qu'il écrivait *La Nausée* puis Juliette Gréco,

« [...] qui, à l'époque, n'était pas encore une chanteuse très très connue. Et comme la chambre #9 était la seule chambre dans tout l'hôtel La Louisiane avec baignoire et eau courante, Juliette Gréco laissait toujours sa porte entrouverte afin d'encourager ses amis existentialistes à venir prendre un bain, une fois de temps en temps »⁶.



En 2014, François Lévesque⁷ dans *Le Devoir* soulignait que dans le célèbre hôtel La Louisiane, un immeuble au cœur de Paris à l'intersection de la rue de Seine et de la rue de Buci, propriété de la famille Blanchot depuis cinq générations, fier de ses deux étoiles et de son prix modique qui permet aux artistes de se retrouver dans cet espace chargé de mémoire, John Coltrane y a séjourné, Miles Davis a aimé Juliette Gréco, et Salvador Dali, Ernest Hemingway, le chanteur Jim Morrison, le cinéaste Bertrand Tavernier, *Arthur Miller*, *Quentin Tarantino*⁸, et bien d'autres y sont revenus à plusieurs reprises. Dans l'article cité, François Lévesque souligne que le photographe Michel La Veaux a rendu un hommage documentaire à ce lieu magique, chargé de tant d'histoire culturelle, en recueillant, entre autres, les souvenirs de Lepage lui-même, qui aurait séjourné à l'hôtel La Louisiane et écrit la pièce *Les Aiguilles et l'Opium* dans la

⁵ Sur le site internet de l'hôtel

(<https://www.comite-saint-germain.com/en/annuaire/hotel-la-louisiane/>), il est présenté comme « un hôtel familial ». Le labyrinthe de ses couloirs est qualifié de « psychédélique » par Quentin Tarantino, « le temps semble glisser sur La Louisiane comme il glisse sur le plus vieux clocher de Paris, qui veille sur le toit de la basilique Saint-Germain-des-Prés. Hors des sentiers battus, garant d'une ambiance familiale, l'hôtel La Louisiane a toujours été heureux d'être une oasis pour ceux qui créent ou sont en quête d'inspiration, écrivains ou musiciens, artistes ou chercheurs [...] ».

⁶ *Les Aiguilles et l'Opium*, Texte inédit, version 2016.07.05, pour lequel nous avons eu besoin de l'acceptation généreuse de la Compagnie Ex Maquina, à laquelle nous exprimons toute notre gratitude pour le soutien accordé. Les citations du texte de la représentation sont marquées en italiques.

⁷ Lévesque, François, (2014), « Géographie intime du génie créatif », in *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/408067/geographie-intime-du-genie-creatif>

⁸ Voir aussi *Hôtel La Louisiane. Un film suspendu hors du temps*, <https://www.youtube.com/watch?v=n1LNaxjtcho>

Il y a une séquence du film où apparaissent deux oranges. Leur présence, profondément intertextuelle, renvoie à une déclaration de Lepage sur son mode de création, l'élément déclencheur, que nous reprenons d'Irène Perelli-Contos (1988 : 319-326). Nous citons la déclaration de Lepage (*cité dans* Perelli-Contos 1988 : 321), que nous trouvons fortement illustrative et qui met l'accent sur les mécanismes intertextuels que le metteur en scène canadien promeut : « Il y a une orange (il y a vraiment une orange sur la table). Je la regarde, je l'explore, je la laisse parler et je peux construire tout un spectacle autour d'elle ». Voir aussi Laporte (1992 : 210).

chambre 9, expliquant ainsi son importance culturelle, son charme et son « indispensabilité ». Michel La Veaux (*cité dans* François Lévesque, 2014) raconte qu'il a vécu dans cet hôtel une « expérience quasi-mystique » :

« En arrivant dans la chambre numéro 9, j'ai ouvert les deux grands volets et, tout à coup, j'ai senti que le monde entraînait dans la pièce, et vice versa [...]. J'ai senti que j'appartenais à l'univers. Je ne connaissais pas la réputation de l'hôtel. C'est Monika, la concierge, qui m'a raconté. Après m'avoir parlé de tous les peintres et les écrivains et les musiciens, et les cinéastes, [...] elle a clos son historique en me signalant, pas peu fière, que mon « compatriote Robert Lepage » avait écrit *Les aiguilles et l'opium* dans la 9 ».

Lepage (*cité dans* François Lévesque, 2014) a avoué

« Je crois aux énergies, et la chambre 9 possède une énergie particulière, [...]. Ça tient à un mélange de géographie et de géométrie. On sent quelque chose, c'est indéniable. Et comme il n'y a pas la télé ou la radio, ça demeure un espace libre, hors du temps. De tels lieux sont devenus rares. Juste en bas de la fenêtre, il y a le marché et les cafés. La nuit, on entend la rumeur des conversations jusqu'aux petites heures, puis, peu après, les marchands commencent à installer leurs étals. Comme l'a dit Michel, la chambre est pleine du dehors ».

• ***Le cabinet d'hypnothérapie, 68 rue Saint Didier, 16, Paris (S1, S15)*** est un autre espace reconnaissable, où une pratique de psychothérapie existe encore aujourd'hui :



Fig. 2⁹ : La clinique d'hypnothérapie aujourd'hui

« En fait c'est une très bonne amie à moi, qui habite Paris, qui m'a fortement conseillé de venir vous consulter... »

Son nom ? Marie-Christine...

Elle m'a dit que vous l'aviez aidé à vaincre sa peur de l'avion, sa peur de l'eau et que vous l'avez aussi aidé à cesser de fumer deux ou trois fois...

Ben c'est ça, c'est elle...

Je dois admettre que c'est mon premier contact avec l'hypnothérapie, mais plusieurs personnes me la recommandent et disent que je devrais avoir confiance et que ça fonctionne vraiment...

Voyez-vous, je souffre d'un très grand manque de confiance en moi. Ce qui est un

⁹ Source de l'image > google maps

problème avec le métier que j'exerce. Je travaille dans un domaine où l'opinion des gens a une très grande importance. Ça peut soit me donner une très grande énergie ou me démolir complètement. Alors je pense que quelqu'un d'aussi influençable que moi devrait être un bon sujet pour l'hypnothérapie...

Comment j'en suis venu à faire ce métier-là ? Oh c'est pas vraiment intéressant mais pour être bref, j'étudiais en géographie, au Collège et j'ai échoué quelques examens alors je me suis retrouvé en théâtre... [...]

La raison pour laquelle je suis venu vous consulter c'est que... Comment dire ?... Je me sens comme étouffé par les sentiments que j'éprouve pour une personne que j'ai profondément aimée... C'est une obsession qui empoisonne ma vie, qui m'empêche de me concentrer sur mon travail, de dormir la nuit, d'éventuellement tomber en amour avec quelqu'un d'autre.

Je ne sais pas, peut-être que c'est un peu naïf mais je me disais qu'avec l'aide de l'hypnothérapie, peut-être que je parviendrais à purger ces émotions-là qui m'empêchent d'avancer, qui m'empêchent de faire ma vie.

Non, non, non. Ce n'est pas un lavage de cerveau que je veux. Ce serait plutôt une désintoxication émotive ».



- ***Le Festival international de jazz***, 8-15 mai 1949, Salle Pleyel, 252, Rue du Faubourg Saint-Honoré¹⁰ (S6)

- ***Le sous-sol de Saint Germain des Prés*** où Juliette Gréco chante *Je suis comme je suis* de Jacques Prévert et où elle rencontre Miles (S8).

On voit comment Lepage construit très habilement sa spatialité dans *Les Aiguilles et l'Opium*, à travers des espaces parfaitement identifiables, avec la mention des adresses comme indice de placement dans l'espace et/ou d'éclaircissement possible pour le spectateur à la sortie de la représentation.

- ***La ville de New York***

C'est un *espace traversé* pour Cocteau, désireux et intéressé de découvrir un nouveau monde avec un regard frais, extrêmement réaliste. Dans la scène 7, la présentation de New York est celle du texte de Cocteau, *Lettre aux Américains* :

« New-York n'est pas une ville assise. Ce n'est pas non plus une ville couchée. New-York est une ville debout et non seulement à cause des gratte-ciels où les chiffres ont établi leurs fourmilières. Non, je veux parler d'une ville debout, parce que si elle s'asseyait, elle prendrait le temps de réfléchir et que si elle se couchait, elle aurait le temps de dormir et de rêver et qu'elle ne veut ni rêver ni réfléchir, mais se partager, debout entre les deux mamelles de sa mère, dont l'une lui verse l'alcool et l'autre, le lait. [...] Car New-York est une haute girafe, tachée de fenêtres, chargée de reliques ».

¹⁰Ni la salle Pleyel ni son adresse ne sont mentionnées dans le texte de Lepage.

Source de l'image :

<https://www.artnet.com/artists/jean-philippe-charbonnier/juliette-gr%C3%A9co-et-miles-davis-salle-pleyel-mai-Y0mZNtf-lZmLxQRjHIJHw2>

- ***La ville de Paris***, un *espace de voyage* pour Miles, qui découvre avec étonnement une ville de tolérance, d'inclusion et de bohème. Miles Davis est fasciné par la société sans préjugés, non contaminée par le racisme inquiétant de l'espace américain. L'existentialisme de Jean-Paul Sartre et de Simone de Beauvoir a donné une sociologie complètement différente à la vie intellectuelle et sociale, en luttant contre le paternalisme qui avait dominé la vie et la scène européenne d'avant-guerre. Ces deux figures emblématiques de l'existentialisme ont milité pour la création de l'individualité, de la conscience et de l'identité comme *condition sine qua non* de la liberté et de l'émancipation, alors que la société américaine était encore liée à des préjugés et des raisonnements dépassés et obsolètes.

- ***Paris /vs/ New York, France /vs/ Amérique***

Le passage de l'*espace encadré* (l'espace d'origine des personnages) à l'*espace traversé* jette une lumière entièrement nouvelle : tandis que Paris et la France luttent pour se libérer des chaînes de la tradition et du conservatisme, l'Amérique et New York se trouvent dans une position ambivalente, également évoquée par Jean Cocteau dans *Lettre aux Américains* : « La tradition vous dégoûte, mais tout ce qui est nouveau vous dégoûte aussi. Votre idéal serait une *tradition instantanée*. [...] vous ne permettez pas à un artiste d'expérimenter, vous lui demandez de se répéter, et vous le remplacez quand il se fatigue » (c'est nous qui soulignons) (Cocteau 2001 : 11).

C'est précisément à la lumière de ces précisions que le positionnement de Davis devient plus clair : il se sent chez lui à Paris, qu'il admire pour son exubérance et sa bohème, d'autant plus que l'art qu'il produit (la musique de jazz) est caractérisé par l'innovation et l'expérimentation, l'espace qu'il parcourt devenant pour lui un espace d'identification.

« New-York est une ville ouverte et grande ouverte. Les bras y sont ouverts, les visages y sont ouverts, les cœurs y sont ouverts. Ouvertes les rues, les portes, les fenêtres. Il en résulte une euphorie pour le visiteur et un courant d'air où les idées n'ont pas le temps de mûrir et tourbillonnent comme des feuilles mortes » (S7).

Les deux villes sont placées dans une antithèse sociale et spirituelle, soulignant à quel point le destin et l'art d'un individu peuvent être influencés et construits par l'espace socioculturel dans lequel il vit et travaille. Comme l'affirme Josette Féral (2009 : 148-149), la vision identitaire de Lepage est inséparable d'un examen de la mémoire et du positionnement géographique du sujet :

« Dans la mesure où nous revenons en arrière, nous réalisons qui nous sommes à travers ce que nous sommes devenus, à travers l'histoire qui nous raconte comment nous en sommes arrivés là. Cela ne se fait pas à travers un schéma clair de progression menant d'une certaine manière à un but ou à un destin particulier qui sera finalement révélé, comme dans les tragédies grecques ou les drames romantiques. L'affirmation de l'identité est faite de progrès et de régression, de succès et d'échecs. En ce sens, les histoires de Lepage sont éminemment post-modernes. Ce cheminement vers la

connaissance et la reconnaissance de soi [...] dépend de la situation géographique du sujet, des personnes qu'il fréquente, des événements qu'il traverse ».

Ainsi, les deux personnages - Miles et Robert - voient les choses différemment précisément lorsqu'ils ne se trouvent pas dans leur espace géographique de prédilection, à savoir dans leurs villes, dans les lieux où ils vivent généralement leur vie.

Pour Miles, Paris est l'endroit qui peut lui apporter la réussite professionnelle et l'épanouissement émotionnel qu'il ne trouve pas à New York, où il sombre dans la dépression et la consommation d'héroïne, vivant avec l'idée d'un Paris exubérant, tolérant et innovant où il reviendra.

Pour Robert, le contact avec les Américains est une occasion de satire et d'ironie, comme en témoigne l'exaspération qu'il ressent lorsque les producteurs lui suggèrent de prononcer "Djuliet Gréco". En même temps, New York est la ville pour laquelle il a été quitté - son compagnon trouve quelqu'un d'autre et s'installe ici, ce qui suscite bien sûr un certain ressentiment géographique.

6.1.2. Espaces non identifiables

Outre les lieux identifiables, Lepage a également recours à la présentation de lieux non localisés, comptant, comme à l'accoutumée, sur l'intelligence du spectateur pour trouver des réponses interprétatives.

- ***Le cabinet d'acupuncture* (S1)**

« J'ai senti le besoin de consulter un acupuncteur quelques semaines seulement après une rupture amoureuse, alors que j'étais à Paris pour la narration d'un film documentaire sur le passage de Miles Davis au Festival International de Jazz de Paris, en 1949, quand j'ai commencé à sentir une sorte de manifestation physique de l'angoisse, comme un serrement dans la gorge qui m'empêchait presque de respirer et qui étouffait ma voix.

J'avais donc l'impression de tout perdre puisque ma voix c'est aussi, en quelque sorte, mon métier. Et comme l'acupuncture ne semblait donner aucun résultat, les seuls baumes que j'ai pu trouver pour mettre sur mes blessures étaient de vieux enregistrements du concert de Miles Davis à la salle Pleyel à Paris, en 1949, et un petit livre intitulé Lettres aux Américains, écrit presque au même moment par le prince des poètes français, Jean Cocteau ».

- ***L'avion*¹¹ qui amène Cocteau de New York à Paris (S2, S22)**

« Américains, je vous écris de l'avion qui me ramène en France. J'ai passé vingt jours à New-York et j'ai fait tant de choses, vu tant de monde que je mesure mal si j'ai vécu chez vous vingt jours ou vingt ans. Bien sûr vous me direz qu'on ne juge pas un pays d'après une ville, l'Amérique d'après New-York, et que mon séjour chez vous fut trop bref pour que j'ose me le permettre. Mais il arrive parfois que le

¹¹Jean-Claude Rapiengeas indique dans l'article « Peines de cœur en apesanteur » dans *La Croix*, 2015 : 1, que l'avion était probablement un Super Constellation.

premier regard qu'on jette sur un visage vous renseigne mieux sur ce qu'il renferme qu'une longue étude.

Il arrive aussi qu'une ville, qui estime refléter mal d'autres villes, reflète jusqu'à des territoires immenses dont les heures ne correspondent plus. De telle sorte que la nuit des uns est le jour des autres et que les uns veillent pendant que les autres dorment. Je veux dire que les uns sont préoccupés par l'absurde magnificence du rêve pendant que les autres agissent et ne rêvent pas. Ce qui provoque, sans que nul ne s'en doute, une circulation d'ondes contraires que l'âme enregistre mais que l'esprit, lui, ne déchiffre pas. Et c'est cette fascination qu'exercent les énigmes et cette horreur que provoquent les énigmes qui est la grande affaire de l'esprit américain ».

- **Le prêteur sur gages de New York** où Miles vend sa trompette pour acheter de l'héroïne (S16)
- **Le lieu où Miles se drogue** (S17),
- **L'état de confusion de Miles drogué pendant lequel il se voit dans la chambre #9 de l'hôtel La Louisiane** (S18, S19), un *espace hybride* qui associe des lieux, des temps, des personnages dans un ensemble associatif qui conduit à une mise en perspective à la fois du passé et du présent.

6.1.3. Espaces coagulants

En plus des espaces identifiables et non identifiables, nous proposons d'introduire une nouvelle catégorie - les *espaces coagulants* - qui, bien qu'appartenant à la catégorie des espaces identifiables, ont une caractéristique supplémentaire à celle strictement locative, à savoir qu'ils représentent des nœuds structurants des métamorphoses spatiales. Ainsi, la spatialisation coagulante est donnée par la fameuse chambre #9 de l'Hôtel La Louisiane dans laquelle les trois personnages (Robert + Miles + Cocteau) se rencontrent, ainsi que par le Studio 2 du Poste Parisien (Miles + Robert).

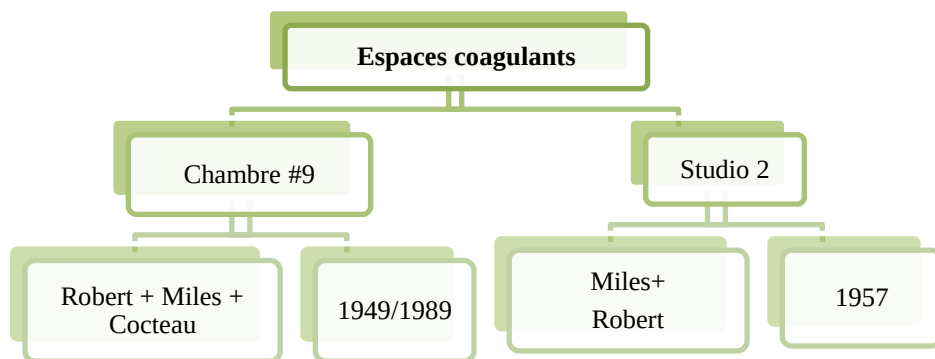


Fig. 2 : *Espaces coagulants*

L'espace se transforme, dans la vision de Lepage, en *espace-temps*, réel ou imaginaire, habité et vécu par les trois personnages sur le plan physique ou onirique, le créateur bouleversant sans cesse les repères spatiaux et temporels et parvenant à matérialiser l'espace dans le temps.

6.1.4. Espaces fermés / vs / espaces ouverts

La scène-cube¹² se métamorphose constamment tout au long de la représentation théâtrale par la fermeture/vs/l'ouverture de l'espace et par la rotation du cube.

Par *image-scène*, nous entendons une image sans profondeur, semblable à une photographie. Nous interprétons

- *L'anti-espace* est un espace dans lequel l'accent n'est pas mis sur la dimension spatiale du lieu, mais sur l'action réalisée par l'acteur ;
- *L'espace ouvert* est l'espace obtenu par les projections des deux villes ou des zones ouvertes (entrée des acteurs, rue) ;
- *L'espace clos* est la chambre d'hôtel, le mont-de-piété, le moyen de transport, le studio d'enregistrement, le cabinet d'hypnose.

Les espaces magiques lepagiens ont représenté l'un de nos axes d'analyse, connaissant la préoccupation du créateur québécois pour l'espace, la géométrie, la géographie et l'architecture. Ainsi, nous avons découvert toute une série de structures spatiales-architecturales dans l'œuvre de Lepage, que nous présentons ci-dessous :

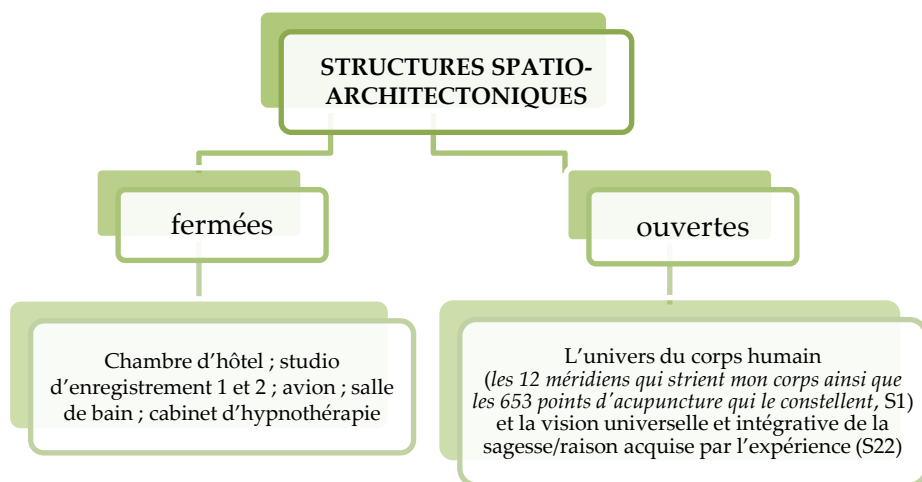


Fig. 3 : Structures spatio-architecturales

¹²Marie-Josée Roy (2014) se déclare impressionnée par la réalisation scénographique de Lepage, décrivant la scène comme « [...] un cube ouvert, suspendu on ne sait comment dans les airs. Au gré des tableaux, cette boîte bouge, se tourne et se retourne, se ferme pour offrir différentes perspectives. Elle laisse passer des images de Paris, de New York, expose le décor de la chambre d'hôtel ou d'autres lieux qu'on identifie au premier coup d'œil. Et les acteurs se déplacent avec aisance dans cet espace souvent en mouvement, y entrent et en sortent par des portes ou des fenêtres, jouent dans toutes sortes de positions hasardeuses et sont intégrés aux projections »

(https://www.huffpost.com/archive/qc/entry/les-aiguilles-et-lopium-au-tnm-sublime-et-envoutant_n_5294640).

Nous pouvons donc retracer le parcours narratif proposé par l'auteur-metteur en scène :

- S1¹³ : ACUPUNCTURE** *Image-scène, image photographique, sans contours clairs, utilisant la technique du zoom, avec un faisceau de lumière focalisé sur la tête de Robert. →*
- S2 : PROLOGUE AVION** *Anti-espace (l'avion dans lequel Jean Cocteau revient d'Amérique) ; dédoublement homme/ ombre ; l'idée de spatialité est suggérée par le jeu de la main droite en particulier, la gauche tenant le livre, gestes doublant le discours oral, véritable ballet des mains. La sensation de flottement, d'envol est suggérée par la suspension du personnage dans les airs →*
- S3 : GÉNÉRIQUE** *Non-espace, l'"espace" du texte écrit est doublé par le texte musical (un seul instrument, la trompette), la rotation du cube dans le sens des aiguilles d'une montre commence →*
- S4 : CHAMBRE #9** *Espace fermé = cube à trois faces - chambre d'hôtel #9 →
L'entrée de l'acteur dans la scène-cube : verticalité de l'acteur vs horizontalité du lit. L'acteur assis sur le lit avec son ombre projetée sur les murs latéraux. Changement de code (anglais/français). Jeu d'ombres : l'ombre de Robert est projetée sur les murs 1 et 2, reflet sur le mur 1 et le sol de la lumière filtrée par les stores de la fenêtre du mur 3, invisible. Le blanc du linge de lit contraste avec le clair-obscur de l'ensemble. La main droite est fixe, le téléphone à l'oreille, la main gauche gesticule. → Le cube tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre (= retour en arrière en 1949).*
- S5 : COOL** *Anti-espace. Espace indéfini, avec la projection au plafond des pièces de la trompette assemblées sur la table devant l'acteur.
→*
- S6 : FESTIVAL DE JAZZ** *Espace clos (salle pleine de spectateurs projetés sur les parois du cube (Le Festival de Jazz de Paris).
L'espace ouvert, la projection des bâtiments de la ville. → Le lien entre la scène-cube et la grande scène, Miles sort du cube et descend sur la scène.*
- S7 : NEW YORK VILLE DEBOUT** *S7 : Espace ouvert : le cube devenu la ville de New York, sous le ciel que survole un avion, les nuages..., la verticalité de New York. Mur 1 - le mur d'un immeuble à la fenêtre duquel Cocteau apparaît.
Espace ouvert fixe (New York City, Broadway) /vs/ espace ouvert mobile : New York : images projetées sur les trois murs du cube. →*
- S8 : RENCONTRE JULIETTE ET MILES** *Espace ouvert (entrée des acteurs et vue par la fenêtre de l'espace clos - le théâtre). Cube = l'espace devant l'entrée des acteurs, Miles regarde par la fenêtre l'intérieur de la salle où Juliette Gréco chante, la fin de la pièce est jouée par Miles à la trompette. →*

¹³Le spectacle est construit de 22 scènes, que nous marquons par S suivi du nombre de la scène.

S9 : STUDIO 1

Espace fermé : studio 1 d'enregistrement du Studio du Poste Parisien. La verticalité de l'acteur Robert/micro statique + la verticalité de l'image projetée sur un écran de Juliette Gréco et l'image du trompettiste, de Boris Vian et de Picasso.
→

S10 : LE BAIN DE JULIETTE

Espace clos (la salle de bain de Juliette, dans laquelle Miles entre par le haut à travers une fenêtre). → Le sol de la baignoire est suggéré par la projection, à travers la fenêtre laissée ouverte par Miles, d'une lumière blanche sur la scène.
→

S11 : CHAMBRE #9, 3hrs du matin

Espace clos avec fenêtre ouverte, envahi par le bruit provenant d'une autre pièce. → Verticalité du matelas surélevé/vs/ horizontalité du lit

S12 : LES TOITS DE PARIS

Espace ouvert →

S13 : LIFE

Espace clos, la trappe dans le sol du cube, par laquelle Cocteau sort, ressemble au livre qu'il tient à la main. Sur le premier et le deuxième mur du cube figure le titre de la revue LI - FE. Cocteau se prépare pour la séance photo avec la fameuse image Mains multiples. Il enlève son manteau, déchire les manches et l'enfile à l'envers, comme une blouse d'hôpital fermée dans le dos (allusion à l'hospitalisation pour la cure de désintoxication). Les flashes des appareils photo sont visibles. →

S14 : MILES QUITTE L'HÔTEL

Espace clos, chambre 9, la voix de Juliette Gréco se fait entendre dans la salle de bain. → Le cube tourne dans le sens des aiguilles d'une montre

S15 : L'HYPNOSE

Espace fermé (cabinet d'hypnose). Entrée dans la spirale. → Le cube tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre

S16 : MILES A NEW YORK

Espace fermé /vs/ espace ouvert ville /vs/ espace fermé métro /vs/ espace ouvert rue /vs/ espace fermé mont-de-piété /vs/ espace ouvert coin de rue. L'alternance espaces fermés/vs/vs/espaces ouverts = dégradation de Miles. Le cube tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre →

S17 : SMACK

→ Anti-espace (scène de l'assemblage de la seringue d'héroïne, mouvements projetés sur le plafond du cube, transformé en écran) → Le cube tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. →

S18 : TRIP DE MILES

Espace clos. Le voyage de Miles, induit par l'héroïne. →

S19 : OPIUM

Espace clos. Chambre #9 de l'hôtel La Louisiane. = Chevauchement temporel et spatial = rencontre à travers le temps (Miles avec Cocteau). Durant la scène, le cube se déplace lentement dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. Puis le cube tourne dans le sens des aiguilles d'une montre. →

Espace fermé. Le cube tourne dans le sens des aiguilles d'une montre. →

S20 : LA LOUISIANE

Espace fermé (chambre d'hôtel). Le cube tourne dans le sens inverse des aiguilles d'une montre →

S21 : STUDIO 2 – ASCENSEUR POUR

Espace fermé (Studio du Poste Parisien, le 5 décembre 1957) Superposition temporelle + superposition spatiale,

L'ÉCHAFAUD	<i>rencontre à travers le temps (Miles avec Robert) → Le cube tourne dans le sens des aiguilles d'une montre.</i>
S22 : L'ÂGE DE RAISON	<i>Grand espace largement ouvert, l'univers = expérience acquise – la raison.</i>

Tableau 1 : Typologie spatiale et ses significations

Nous présentons ci-dessous la synthèse graphique de l'organisation spatiale des *Aiguilles* et *l'Opium* :

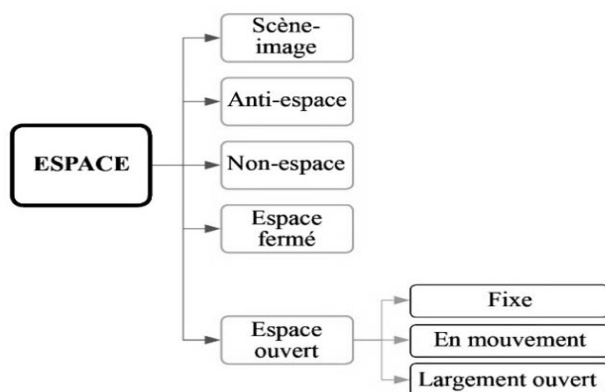


Fig. 3 : Types d'espaces

La métamorphose spatiale que Lepage propose crée l'illusion de la fusion du corps de l'acteur avec l'espace qu'il occupe, transformant la scène en un espace apparemment immatériel, dans lequel les corps flottent dans des espaces imaginaires sans limites et qui deviennent autant d'espaces réflexifs, provoquant la rêverie du spectateur.

Conclusions

Les Aiguilles et *l'Opium* s'articule autour d'un chronotope artistique extrêmement bien défini et illustré, l'espace et le voyage devenant les éléments centraux de signification. Le voyage est l'un des thèmes favoris et omniprésents dans le théâtre de Lepage. Les analystes ont mis en évidence le fait que le théâtre d'images développe des trajectoires diverses qui fonctionnent par « captation métaphorique, c'est-à-dire par transport ou déplacement non pas du monde réel ou de son image, mais bien du regard tant de l'artiste que du spectateur. Si cette trajectoire métaphorique se concrétise, sur le plan du contenu, par la thématique du voyage (omniprésente chez Lepage), elle s'avère, sur le plan formel, une véritable métaphore visuelle [...] » (Hébert&Perelli-Contos 2020 : 71). Les deux spécialistes de l'esthétique lepagienne interprètent habilement la concrétisation, au niveau du contenu, des multiples trajectoires métaphoriques, précisément à travers le thème du voyage, du déplacement, thérapeutique, créatif ou d'(auto)découverte. Sur le plan

formel, le thème du voyage devient une immense métaphore visuelle, « sorte d'accélérateur de la vision qui déforme ou, mieux, transforme l'aspect habituel des choses, les donnant à voir sous d'autres angles, sous d'autres aspects et, bien souvent, sous celui du « jamais-vu » (Hébert&Perelli-Contos 2020 : 71).

Se référant à la théâtralité de Lepage, Steve Dixon (2007b : 500) a également souligné que « [...] *les explorations de l'espace et la mécanique scénographique des métamorphoses spatiales* sont bien plus au cœur de l'esthétique de Lepage que les notions théâtrales traditionnelles de personnage et d'intrigue » (c'est nous qui soulignons).

L'analyse des espaces interprétés comme des lieux magiques dans la représentation *Les Aiguilles et l'Opium* démontre le fait que Lepage découvre dans le texte tous les « éléments spatialisés ou spatialisables » (Ubersfeld 1977 : 167) qu'il assemble en un tout générateur de significations profondes (la scène du cube avec toutes ses métamorphoses), ce qui ouvre la possibilité d'une lecture sémiotique de l'espace, le créateur canadien construisant ses images en les déterminant par le déplacement du regard dans l'espace.

Bibliographie

1. Barthes, Roland (1964), *Essais Critiques*, Paris : Le Seuil.
2. Bunzli, James R. (1995), « Décalage et autoportrait dans les spectacles solos de Robert Lepage », in *L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales*, (18), pp. 233-250. Traduction : Jean-Guy Laurin.
<https://doi.org/10.7202/041272ar>.
3. Cocteau, Jean (2001), *Lettre aux Américains*, [Editions Bernard Grasset, 1949], EST-Samuel Tastet Éditeur, pour la version roumaine. Bibliothèque internationale 15, traduction du français par Irina Mavrodin.
4. Dickinson, Peter (2005), « Space, Time, Auteur-ity and the Queer Male Body : The Film Adaptations of Robert Lepage », in *Screen* 46(2), Summer, Oxford University Press, pp. 133-154.
https://www.sfu.ca/~ped/resources/Article-pdfs/Lepage-Article_Screen.pdf
5. Dixon, Steven, (2007a), *Digital Performance : A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art and Installation*, Cambridge, MA : MIT Press.
6. Dugas, Lucie (2006), *L'Esthétique de l'espace dans le cinéma d'auteur à l'époque de la mondialisation*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.) en Littérature option Littérature comparée et générale, Université de Montréal © Lucie Dugas, 2006.
<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/18008>.
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/18008/Dugas_Lucie_these_2006.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
7. Féral, Josette (2009), « The Dramatic Art of Robert Lepage : Fragments of Identity », Translated by Leslie Wickes and Roland Perron, in *Contemporary Theatre Review*, 19 : 2, pp. 143-154, DOI :10.1080/10486800902770804,

- <https://doi.org/10.1080/10486800902770804>,
<http://dx.doi.org/10.1080/10486800902770804>.
8. Gaudin, Antoine (2014), « L'image-espace : propositions théoriques pour la prise en compte d'un "espace circulant" dans les images de cinéma » in *Miranda* [En ligne], 10 | 2014, mis en ligne le 23 février 2015, consulté le 16 février 2021, URL : <http://journals.openedition.org/miranda/6216> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.6216>.
 9. Hébert, Chantal (2009). « Le lieu de l'activité poïétique de l'auteur scénique : à propos du Projet Andersen de Robert Lepage », in *Voix et Images*, 34 (3), Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain, pp. 21-40, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/037662ar>, DOI : <https://doi.org/10.7202/03-7662ar>, <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2009-v34-n3-vi3325/037662ar.pdf>
 10. Hébert, Chantal, PERELLI-CONTOS, Irène (2000), « D'un art du mouvement à un art en mouvement du cinéma au théâtre de l'image », in *Protée*, vol. 28, n 3, pp. 65-74, <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2000-v28-n3-pr2784/030605ar.pdf>, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/030605ar>, DOI : <https://doi.org/10.7202/030605ar>.
 11. Ionesco, Eugen (1962), *Notes et Contre-Notes*, Paris : Gallimard, Collection Pratique du théâtre.
 12. Laporte, Michel (1992), « Espace théâtral et mode de production », in *L'Annuaire théâtral*, (11), pp. 167-229. <https://doi.org/10.7202/041164ar>, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041164ar>
 13. Lévesque, François (2014), « Géographie intime du génie créatif », in *Le Devoir*, <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/408067/geographie-intime-du-genie-creatif>.
 14. Mani, Heykel (2014), « *Du texte à la scène : les migrations de l'image dans le théâtre d'Olivier PY. Musique, musicologie et arts de la scène* », Université Paul Valéry - Montpellier III ; Université des lettres, arts et sciences sociales - Tunis 1. Faculté des lettres de Manouba. Département d'histoire. Congrès international (1 ; 1994 ; Tunis, Tunisie), Français. fñNNT : 2014MON30085ff. fñtel-01206494f.
 15. Muñoz, Cristina Vinuesa (2012), « La notion spatiale dans le théâtre de Jean-Luc Lagarce », https://www.academia.edu/37806648/LA_NOTION_SPATIALE_DANS_LE_TH%C3%89%C3%82TRE_DE_JEAN_LUC_LAGARCE_Convention_de_lecture.
 16. Pavis, Patrice (2012), *L'analyse des spectacles*, Paris : Armand Colin.
 17. Perelli-Contos, Irène (1988), « Le discours de l'orange », in *L'Annuaire théâtral*, nr. 5-6, pp. 319-326. URI <https://id.erudit.org/iderudit/041081ar>, DOI <https://doi.org/10.7202/041081ar>, <https://www.erudit.org/en/journals/annuaire/1988-n5-6-annuaire3693/041081ar.pdf>.
 18. Raspiengeas, Jean-Claude (2015), « Peines de cœur en apesanteur », in *La Croix*, <https://www.la-croix.com/Culture/Theatre/Les-aiguilles-et-l-opium-peines-de-caeur-en-apesanteur-2015-01-15-1267671>.
 19. Roy, Irène (1999), « "Paysage sonore" : phénomène sensible et

- communicationnel », in *L'Annuaire théâtral*, (25), pp. 49–59,
<https://doi.org/10.7202/041376ar>,
<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/1999-n25-annuaire3671/04-1376ar.pdf>.
20. Ubersfeld, Anne (1977), *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales.
21. Villeneuve, Rodrigue (1982). « Un discours théâtral ? », in *Jeu*, Number 24 (3), pp. 56–67, URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29470ac>,
<https://www.erudit.org/en/journals/jeu/1982-n24-jeu1067077/29470ac.pdf>.

Sitographie

<https://www.actes-sud.fr/node/65786>
https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Poste_Parisien_116_bis_Champs_Elys%C3%A9s.png
<https://www.comite-saint-germain.com/en/annuaire/hotel-la-louisiane/>
<https://www.youtube.com/watch?v=n1LNaxjtcho>
<https://www.artnet.com/artists/jean-philippe-charbonnier/juliette-gr%C3%A9co-et-miles-davis-salle-pleyel-mai-Y0mZNtf-lZmLxQRjHIJIHw2>