

La lune et ses multiples faces

La complexité en mouvement de La face cachée de la lune de Robert Lepage

Bértold Salas-Murillo

Université du Costa Rica

Résumé : En employant la théorie de la complexité d'Edgar Morin, la notion de narration complexe est mise en perspective. Pour ce faire, l'article s'attache à examiner la complexité des processus d'écriture et de réécriture d'un ensemble d'œuvres du créateur québécois Robert Lepage intitulées *La face cachée de la lune*. Le corpus se compose des versions successives de la mise en scène théâtrale (présentées en 2001 et 2011), d'un film (sorti en 2003) et d'un livre contenant le texte et témoignant d'une version scénique (publié en 2007). Ces pièces, toutes narratives, ont, pour origine, une *fabula* à son tour complexe, dans laquelle se croisent le subjectif et l'historique, l'artistique et le scientifique, dont les matérialisations — de nature scénique, filmique ou livresque — permettent de reconnaître la rencontre des médias et des formes de représentation distincts, ainsi que les phénomènes de transformation et de réfraction pendant les processus de création artistique. L'analyse de ces créations ouvre la voie pour appréhender la pensée complexe et donner une nouvelle approche sur la notion, aujourd'hui en vogue, de narration complexe.

Mots clés : Complexité, Narration, Réécriture, Transécriture, Robert Lepage.

Notice biobibliographique : Professeur de cinéma à l'Université du Costa Rica (UCR). Maîtrise en arts, spécialisation en cinématographie (UCR, 2011); doctorat en littérature et arts de la scène et de l'écran (Université Laval, 2017). Publications : « Entre la escena y la pantalla. Aproximaciones a la intermedialidad en la obra de Robert Lepage », *Escena*, vol. 74, n° 2 (2015), p. 7-20. « Forging her path with her own fists: Autonomy and contradictions of age, class and gender in Florence Jaugey's *La Yuma/Yuma* (2010) », *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, vol. 15, n° 2 (2018), p. 233-248. « Entre la scène et l'écran. Le parcours intermédiaire dans l'œuvre de Robert Lepage », dans François Guiyoba (ed.), *L'intermédialité : perspectives théoriques et pratiques actuelles*. Lucie eds., 2019.

1. Introduction

La face cachée de la lune fut d'abord un spectacle solo écrit, mis en scène et joué par Robert Lepage en 2000 et 2001. Par la suite, le créateur québécois reprit le récit du mélancolique Philippe et de son frère André dans son cinquième long-métrage éponyme (2003). Quatre ans plus tard, un livre contenant le « texte » (les dialogues et les actions des personnages, les traits du dispositif scénique, quelques détails du jeu) et témoignant de la mise en scène théâtrale de 2000 fut publié à Québec (*L'Instant Même*, 2007). Une nouvelle mise en scène vit le jour en 2011, avec l'acteur Yves Jacques dans les rôles joués antérieurement par Lepage¹.

Nous avons donc quatre objets (deux pièces de théâtre, un film et un livre) qui comptent au moins deux éléments en commun : une *fabula* — une entité indépendante du médium, comme Gaudreault et Marion (1999) la décrivent, en s'inspirant du formalisme soviétique — qui s'est incarnée dans plusieurs média, et un seul et même créateur, Robert Lepage. Le premier élément, le transfert d'une *fabula* d'un médium à l'autre, est un phénomène assez fréquent dans l'environnement médiatique contemporaine. Le deuxième élément est moins courant : la présence d'un seul créateur implique la familiarité de celui-ci avec des circonstances matérielles, techniques et institutionnelles distinctes.

En analysant les différentes versions de *La face cachée de la lune*, cet article s'intéresse à une notion en vogue, mais qui en est toujours à sa phase d'élaboration : la narration complexe. Pour ce faire, nous nous servons d'une définition de la complexité qui n'apparaît pas souvent dans les études narratologiques, mais qui a déjà été employée par des chercheuses comme Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, pour l'analyse de l'œuvre lepagienne : celle d'Edgar Morin. Les objets à analyser témoignent d'une série de recherches et de pratiques — une manière de produire : la poïétique de Lepage — alimentées par une conception complexe et intermédiaire de la création, et nous proposons de la contraster avec la complexité narrative.

¹ Jacques substitua déjà Lepage en 2001. Puis, il reprit le rôle en 2011. Notre analyse emploie les enregistrements fournis par la compagnie théâtrale de Lepage, Ex-Machina. Il s'agit de la mise en scène à Annecy en 2001 (Lepage à l'affiche) et à Québec en 2011 (avec Jacques).

Notre investigation propose donc de mettre en rapport la narration complexe avec trois autres notions ou pratiques : la complexité morinienne, la poïétique lepagienne et les déplacements transmédias. De cette opération résulte, par exemple, une révision des possibilités et des limites des notions de complexité (la narrative et la morinnienne), pour décrire les processus créatifs et de transécriture, comme ceux de Lepage. Pour cela, la section « Le problème du complexe » présente les lignes générales de la réflexion sur la complexité. Ensuite, les déplacements de la *fabula* impliqués dans les versions de *La face cachée de la lune* sont examinés dans « Les transécritures lepagiennes », tandis que notre partie « Un théâtre cinématographique..., et un cinéma théâtral ? » se consacre aux éléments du théâtre et du cinéma de Lepage qui font appel à un rapport au-delà des frontières médias et examine, sous la lumière de la complexité, le rôle de la réception dans le processus créatif suivi par Lepage. Une brève section s'occupe de la version livresque de la *fabula* et quelques conclusions sont proposées à la fin de ce texte.

2. Le problème du complexe

Le terme de « complexité » s'est imposé comme une ressource pour décrire les formes du récit considérées comme nouvelles : les narrations alambiquées et non conventionnelles bouleversant la temporalité et la causalité, les récits transmédias (la littérature, le cinéma, la télévision), la littérature électronique et l'incorporation des récits au sein des jeux vidéo. Christie et der Oeven soulignent que les histoires sont au centre d'un environnement médiatique contemporain particulièrement complexe ; cela inclut non seulement les narrations « traditionnelles », mais aussi les réseaux sociaux (Twitter, Facebook, blogging) et les « new media » (*online gaming*, réalité augmentée) (2018 : 11). L'ouvrage *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*, édité par Marina Grishakova et Maria Poulaki, est un échantillon de la pluralité des études sur les narrations complexes ; ceci montre comment la complexité narrative « diffère en termes d'engagement de l'esprit et du corps et d'intégration dans les pratiques sociales et culturelles » (2009 : 2).

La narratologie a dû se réinventer afin de faire face au complexe. D'une part, la complexité narrative a été comprise comme l'absence d'une structure classique (aristotélique),

remplacée par des récits fragmentaires et interactifs (Grishakova et Poulaki, 2009 : 9)². D'autre part, de nombreuses études ont adopté de nouvelles théories du sens, des mondes possibles et de la réception, ainsi que des cadres cognitivistes, évolutifs et bioculturels. Souvent, ces recherches ont mis l'accent sur le cognitif et l'expérientiel, de manière à ce que la complexité réside autant « dans les textes et les représentations structurés de manière non conventionnelle que dans l'impact que ces structures complexes ont sur l'esprit du destinataire » (Grishakova et Poulaki, 2019 : 9).

Le complexe ouvre le champ de recherche des narratologues, parce qu'il comprend à la fois le texte narratif et son récepteur, et les deux sont conçus comme des objets dynamiques faisant partie de ce processus de construction de sens, comme dans les théories de la réception formulées dans les années 1970 (par exemple : Jauss, 1982). La complexité a été identifiée, par des chercheurs comme Mittell (2015), comme étant le signe distinctif de la télévision états-unienne des années 1990, lorsque les séries TV ont expérimenté un saut qualitatif et ont aidé à créer un nouveau mode d'engagement du spectateur, qui devient à la fois actif et réflexif³.

Bien au-delà des débats narratologiques, et toujours en accord avec les débats scientifiques, Morin a employé le terme de complexité pour s'opposer à ce qu'il considère comme une simplification de la connaissance dans la société contemporaine. L'épistémologue français propose une ambitieuse méthodologie, la « pensée complexe », en réponse à un monde bâti sur des connaissances éparées. Historiquement, les humains ont ressenti le besoin d'organiser les phénomènes et, selon Morin, ces opérations « nécessaires à l'intelligibilité [...] risquent de rendre aveugle si elles éliminent les autres caractères du complexe ; et effectivement, comme je l'ai indiqué, elles nous ont rendus aveugles » (Morin, 2005 : 21).

Trois principes, à la base de la pensée complexe, constituent la réplique morinienne à cet aveuglement : le dialogique, l'hologrammatique et le récursif. Selon le premier principe, deux

² À cet égard, comme Ahl (1989) l'a souligné, il est possible de classer comme « complexes » certaines opérations narratives de textes antiques comme c'est le cas de l'*Illiad*e ou de l'*Énéide*, qui dépassent les modèles narratifs forgés dans la Modernité.

³ À cet égard, Boni et Berton (2019) associent la complexité narrative des films et des séries à la construction de leur trame comme un *puzzle*. Il faut souligner que Lepage emploie cette structure dans plusieurs de ses créations, comme c'est le cas de *Les sept branches de la rivière Ota* (1994-1997 ; reprise en 2019) et de *Lipsynch* (2007). Cependant ce n'en est que vaguement le cas pour *La face cachée de la lune*.

logiques peuvent être unies sans que la dualité se perde dans cette unité (par exemple, dans l'humain, l'être biologique et le culturel). Selon le principe hologrammatique, le tout est inclus, d'une certaine façon, dans la partie qui est incluse dans le tout ; par exemple : une plante est à l'origine d'une graine qui elle-même sera à l'origine d'une plante. Et finalement, le principe récursif contemple la causalité de l'organisation d'un événement complexe, non pas comme une relation binaire ou linéaire — comme celles de cause à effet, de fonction et structure ou de forme et contenu —, mais comme un processus récurrent, qui peut se répéter à l'infini.

En outre, Morin affirme que la connaissance des phénomènes doit être ouverte. De cette ouverture découlent deux conséquences : premièrement, que « les lois d'organisation du vivant ne sont pas d'équilibre, mais de déséquilibre, rattrapé ou compensé, de dynamisme stabilisé » (Morin, 2005 : 32). Deuxièmement, que « l'intelligibilité du système doit être trouvée, non seulement dans le système lui-même, mais aussi dans sa relation avec l'environnement et que cette relation n'est pas qu'une simple dépendance, elle est constitutive du système » (Morin, 2005 : 32).

Morin a développé sa théorie de la pensée complexe dans plusieurs articles et plusieurs œuvres, dont la plus ambitieuse est la série de *La Méthode*, composée de six tomes qui traitent de la physique (*La Méthode 1. La nature de la nature*, 1977) à la vie pratique (*La Méthode 6. L'éthique*, 2004). D'une manière remarquable, aucun volume n'est consacré directement à l'esthétique ou aux productions littéraires ou artistiques, même si la culture est centrale dans le quatrième livre, portant sur les idées (*La méthode 4. Les Idées : Leur habitat, leur vie, leurs mœurs, leur organisation*, 1991). Cela ne signifie pas que Morin ignore complètement le phénomène esthétique ; par exemple, il fait ressortir que le roman du XIX^e siècle est un échantillon de complexité (Morin, 2005 : 77). Bien plus encore, cela n'a pas empêché de nombreux chercheurs d'employer sa conception de la complexité pour l'analyse des processus de création et des objets culturels. Dans le cas de la recherche sur la narration complexe, nous pouvons souligner l'usage de la complexité morinienne pour analyser le phénomène de la consommation des séries (Berton et Boni, 2019). Quant à Lepage, la pensée complexe de Morin est à la base des analyses d'Hébert et de Perelli-Contos (par exemple : *La face cachée du théâtre de l'image*, 2001) sur les enjeux créatifs et thématiques du théâtre de l'auteur, et ce, parce que la pensée complexe touche un ensemble de notions qui peuvent

être aisément employées pour décrire la poïétique lepagienne, comme le chaos, le hasard, le paradoxe, l'interaction, le système ouvert ou l'auto-organisation (Hébert et Perelli-Contos, 2001 : 27). Nous devons vérifier si cette poïétique, qui est à la fois complexe (selon la définition de Morin) et conçue pour produire un récit (théâtral ou filmique), est également à l'origine d'une narration complexe.

3. Les transécritures lepagiennes

Les versions examinées de *La face cachée de la lune* racontent toutes la même *fabula* : Philippe, un éternel étudiant de 42 ans, mélancolique et timide, vient de perdre sa mère, et rate, encore une fois, sa thèse doctorale sur le narcissisme dans le programme spatial soviétique. Son frère cadet André est, selon Philippe, tout son contraire : superficiel et mythomane, tout lui réussit. Dans chacune des quatre versions du récit, les péripéties qui touchent les frères sont intercalées avec des épisodes de la course à l'espace qui ont fasciné Philippe durant son enfance et qui constituent le sujet de sa recherche.

Selon Hébert, la *fabula* de *La face cachée de la lune* et sa première matérialisation, sur scène, récupèrent plusieurs motifs dramaturgiques de l'œuvre lepagienne (le voyage et la drogue, l'histoire familiale, la quête existentielle), ainsi que des ressources scéniques (des écrans et des projections, des jeux de lumière et des miroirs, la transformation d'objets) (2007 : 169). La chercheuse québécoise identifie la complexité, comme Morin la conçoit, dans cette narration scénique « fragmentée, cinématographique, hybride, ironique, autobiographique », qui fait appel « au divergent (des pensées, des valeurs, des comportements, etc.), induisant la pluralité, la rupture, la multiplicité, la multidimensionnalité » (Hébert, 2007 : 163). La complexité peut être identifiée, non seulement d'un point de vue thématique (par exemple, le personnage entame la quête d'une connaissance comblée de paradoxes) et structurel (le récit théâtral apparaît fractionné, et parfois même incomplet), mais aussi vis-à-vis de la méthode créative qui rend possible le récit, comme nous l'expliquerons plus tard.

Dans le processus de transécriture de *La face cachée de la lune*, les composants principaux de la *fabula* (des personnages et des conflits), ainsi que certaines composantes formelles de leur première incarnation sur scène (quelques séquences ou certaines images), sont maintenus durant leurs transferts du médium théâtral au médium cinématographique et livresque. Ce

transfert est pourtant impossible sans une série de transformations ni même d'additions ou de soustractions liées aux spécificités des média invoqués.

Nous employons le terme de transécriture, proposé par des chercheurs comme André Gaudreault, Thierry Groensteen et Philippe Marion, au lieu de celui d'adaptation, pour nommer ce transfert. Selon Gaudreault, tandis que l'adaptation se réfère à un procédé, celui par lequel on saisit une *fabula* pour la faire entrer dans le corset d'un médium différent de celui où elle s'était déjà incarnée, la transécriture, elle, repose plutôt sur un processus de recherche et de création (Gaudreault, 1999b : 268), que nous pouvons qualifier de complexe, mais pas nécessairement comme un exemple de narration complexe. Dans la transécriture, une *fabula* est réinscrite dans un médium différent de celui qui lui servait originellement de support, mais cette opération ne peut s'effectuer sans que les éléments de la première inscription en soient plus ou moins altérés. Il s'agit d'un processus qui a été nommé — et qui peut impliquer — une « transmédiatisation » (d'un médium à l'autre), une « transsémiotisation » (d'un système sémiotique à l'autre) ou une « transréférentialisation » (déplacement des référents). Ce processus entraîne la transfiguration des contenus sémantiques, des catégories temporelles et des instances énonciatives, d'où l'importance de considérer, dans l'analyse d'une transécriture, non seulement l'univers sémantique, mais également les composants pragmatiques permettant l'activité communicative. Nous avançons que le processus trans-scriptural de *La face cachée de la lune* — et peut-être tout processus semblable — constitue un exemple de complexité, comme l'a conçu Morin, bien que le résultat ne soit pas un échantillon de ce large ensemble de narrations contemporaines dites complexes.

Dans leur théorisation de la transécriture, Gaudreault et Marion reprennent un terme du formalisme soviétique — ancêtre de la narratologie —, le « syuzhet », pour identifier l'espace intermédiaire entre la virtualité de la *fabula* et celle du médium, là où la *fabula* s'incarne dans le support expressif (1999 : 46). Le *syuzhet* émerge de la rencontre (« corps à corps », écrivent-ils) entre un producteur, comme Lepage et ses collègues, avec une opacité inhérente au support choisi (la scène, l'écran, le livre). Cette opacité du support, due aux conditions matérielles du médium choisi, n'est pas une limite, mais une source pour la créativité.

À l'image de Johanne Villeneuve, nous concevons le médium comme ce qui « fait passer » ; paradoxalement, sa vocation est de disparaître et de s'effacer sous le message qu'il transmet : « plus le médium est efficace, plus il tend à disparaître » (2000 : 8). Cet effacement semble garantir la médiation : il essaie de présenter une certaine réalité comme immédiate (« im-medium »), sans moyen ou sans intermédiaire. La recherche intermédiaire cherche à rendre évidente cette opération d'effacement en dévoilant la façon dont le matériel et la technique déterminent l'événement de la signification et la communication. Chaque médium possède une configuration rendant possible la matérialisation de la *fabula*, selon les façons de combiner et de démultiplier les ressources d'expression (le rythme, le mouvement, la gestualité, la musique, la parole, l'image, l'écriture) et de les mettre en œuvre (les circonstances de l'expression et la réception).

Pour ce qui est de *La face cachée de la lune*, la matérialité et les techniques, en plus de la *fabula*, se combinent et déterminent dans un processus trans-scriptural qui tient, comme point de départ, une création scénique dont la production a été, comme l'avancent Hébert et Perelli-Contos (2001), hautement complexe ; ces chercheuses affirment que la notion de complexité permet d'analyser cette conception élargie de la dramaturgie à la fois constituée d'agencements, d'amalgames et d'accidents. Nous percevons deux orientations majeures qui structurent ce processus créatif : 1. Une quête des possibilités de la matière (la corporalité, l'espace, les objets) pour codifier l'expérience humaine ; 2. L'éclatement des conventions et des limites du dispositif scénique, qui est postérieurement remédiatisé dans la production filmique⁴. Lepage exploite la productivité de la différence en se livrant à l'exploration de la matérialité, de la technique, des disciplines et des savoirs, sans attachements identitaires, comme le requièrent les principes dialogiques et hologrammatiques de la pensée complexe morinienne.

Dès ses débuts, dans les années 1980, Lepage a développé une trajectoire créative basée sur la matière et sur les sensations qui émanent d'elle. Ses spectacles sont conçus à partir des objets de la vie quotidienne, des espaces et des sensations, comme par exemple une machine à laver dans *La face cachée de la lune*. Ses films, qui sont, pour la plupart, le résultat d'un

⁴ Le processus créatif de Lepage est abordé dans une autre recherche (Salas-Murillo, 2017, en particulier le premier chapitre, « La poïétique lepagienne », f. 72-144).

processus de transécriture, visent le même objectif en utilisant plutôt les ressources inhérentes au médium cinématographique⁵.

Ce processus créatif s'est nourri de plusieurs sources, mais en particulier de sa collaboration, une décennie durant, avec le Théâtre Repère (1982-1992), où il a appris les « cycles Repère », un ensemble de stratégies pour réguler les agencements des créations collectives, et où il a consolidé sa méthode de travail. Les cycles se composent de quatre étapes successives : la ressource, la partition, l'évaluation et la représentation. La première étape permet aux acteurs de trouver une ressource (que Lepage nomme « germe de départ ») pour l'exploration performative et pour favoriser l'improvisation. Il s'agit d'une poursuite des récits contenus dans les supports : les créateurs forgent ainsi, peu à peu, des images poétiques, lesquelles, s'appuyant « sur un langage scénique élaboré à partir de formes concrètes, [...] sont l'expression d'un mode intuitif de sélections et de combinaisons » (Roy, 1990 : 73). La biographie et la vision du monde des metteurs en scène et acteurs font toujours partie des matériaux de la recherche. Ce rapport à l'objet implique que l'artiste soit attentif, à la recherche constante de sources pour la création : l'écart entre le sujet et l'objet, ainsi que les possibilités qui s'en dégagent, donnent naissance à la théâtralité. Comme la pensée complexe, cette poétique propose la rencontre de *techné* et d'*épistémè* : les créateurs, metteurs en scène et acteurs, « 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 » (Perelli-Contos, 1988 : 323). De cette expérimentation émerge un arrangement de l'hétérogène : la partition, qui est évaluée de la part des créateurs et est, finalement, offerte aux spectateurs.

Alors que l'évaluation établit la structure du spectacle, Roy explique que la représentation, quant à elle, « pourra servir de nouvelle Ressource au créateur » (Roy, 1993 : 14), comme point de départ pour d'autres explorations. Cela nous rappelle la pensée complexe : le principe récursif, selon lequel l'événement s'intègre à un processus récurrent susceptible de se répéter à l'infini. L'œuvre théâtrale n'est pas un spectacle, « mais le *processus de création* qui, d'un spectacle à l'autre, s'actualise provisoirement en fonction de la multitude d'unités qui le composent et de leurs interactions illimitées, dépendantes d'un grand nombre de

⁵ Robert Lepage a réalisé six films, dont quatre sont des transécritures de ses pièces théâtrales : *Le polygraphe* (1996), *Nô* (1998), *La face cachée de la lune* (2003) et *Tryptique* (2013). Un cinquième long-métrage, *Possible Worlds* (2000), constitue la transécriture de l'œuvre éponyme de John Mighton.

facteurs pour la plupart aléatoires parmi lesquels figure le spectateur. » (Hébert et Perelli-ontos, 2001 : 43) Cette séquence favorise le *work in progress*, puisque la première représentation est le point de départ pour d'autres explorations, et l'œuvre lepagienne en donne plusieurs exemples, dont *Les sept branches de la rivière Ota* (1994-1997, 2019) et *La face cachée de la lune*.

La pensée complexe souligne l'ouverture de la connaissance des phénomènes (Morin, 1986 : 18). Dans le processus créatif lepagien, cette ouverture méthodologique mène au *work in progress*, qui comporte à son tour des risques. Selon les critiques du théâtre de Lepage — reliées à la conception traditionnelle du texte dramatique —, la puissance visuelle des mises en scène n'est pas toujours accompagnée d'une narration solide (Dixon, 2007 : 500). Dundjerović nuance cependant ces propos : ces objections sont fréquentes pour les premiers cycles, souvent considérés superficiels, pleins de clichés intellectuels et frôlant l'ornemental (Dundjerović, 2007 : 73), mais les mises en scène qui suivent, produits de nouveaux cycles où la représentation devient une ressource, sont plus consistantes.

Nous pouvons penser la transécriture du film *La face cachée de la lune* comme un exemple de ces restructurations créatives. Le processus a commencé en tant que « Moon project », avec une machine à laver et la souffrance de Lepage après la mort de sa mère. La première mise en scène, présentée en France et à Québec en 2000, a servi de ressource pour d'autres cycles, et la deuxième étape s'est achevée à Toronto, également en 2000 ; ensuite, un nouveau cycle a donné lieu à une tournée mondiale en 2001. Paradoxalement, Lepage, considéré comme un créateur dévoué à l'ouverture du *work in progress*, a considéré ce spectacle comme « abouti », comme le prouve la concordance entre les mises en scène, identiques en 2001 et en 2011, et le livre. Cela implique une clôture du processus, qui suppose une triple cristallisation : pour la scène, pour l'écran et pour le livre. À l'évidence, cela révèle une « interruption » de la récursivité propre à la pensée complexe.

Hébert, Perelli-Contos, Fouquet, et Dundjerović soulignent le rôle que possède le hasard dans les créations de Robert Lepage : il « emploie des événements et accidents, en invitant le chaos et une certaine gaieté spontanée et souvent enfantine sur l'espace scénique » (Dundjerović, 2007 : 24). Comme l'autorise la pensée complexe, le processus intègre ainsi les notions de chaos (l'incertitude ou le désordre) et de cosmos (la certitude et l'ordre), qui sont

normalement considérées comme contradictoires. Pour Lepage, en fait, elles sont plutôt complémentaires : il provoque le désordre afin d'engendrer un nouvel ordre.

Pour ce qui est de *La face cachée de la lune*, il est possible d'envisager la mise en relation des ressources lors du processus créatif à travers la récurrence du motif « Beethoven ». Pendant le processus de recherche créative, le spectacle s'est intitulé « Moon project », et avait pour thème le premier voyage vers la lune ; nous pouvons imaginer ce qui a suivi : le motif « lune » a mené à une ressource sensible, la sonate pour piano N° 14 de Ludwig van Beethoven, « *Au Clair de lune* », qui a vraisemblablement accompagné les premières esquisses, et que l'on entend à la fin des deux versions de la mise en scène théâtrale, ainsi que dans deux séquences du film. Outre la lune, le hublot d'une machine à laver (qui ressemblait à celui d'une capsule spatiale) a contribué à initier le processus. Ces ressources nourrissent la narration : le hublot est devenu un bocal, où nage Beethoven, le petit poisson rouge de Maman, récemment décédée. La complexité s'affiche dans ce processus : ordre, désordre, et finalement organisation. La transécriture de la *fabula* au médium cinématographique conserve le hublot et le bocal, ainsi que le poisson rouge Beethoven à l'intérieur, quoiqu'elle les montre comme deux objets distincts.

Quant au processus trans-scriptural, il n'est pas exempt de complexité, même s'il vise à formuler une narration conventionnelle (qui n'est pas complexe) comme le film *La face cachée de la lune*, en dépit de sa poésie et de sa puissance visuelle. D'après Marion et Gaudreault, une fiction est le résultat de trois types d'intervention créative : d'abord, une intervention au niveau de l'invention (l'*inventio* de la rhétorique classique), qui produit les éléments de l'histoire à raconter ; ici, ceux de Philippe et de la course à l'espace, tous deux présents dans les versions théâtrales, la cinématographique et la livresque. Ensuite, une intervention relative à la structuration des éléments de ladite histoire (la *dispositio*) ; dans *La face cachée de la lune*, Lepage a dû choisir les éléments à raconter et à montrer, ainsi que l'ordre pour le faire, d'abord pour la scène, puis pour l'écran. Finalement, une intervention au niveau de l'expression, via un médium, de ces éléments narratifs (l'*elocutio*) (Gaudreault et Marion, 1999 : 44). Il est possible d'imaginer le processus dans le cas de *La face cachée de la lune* : Lepage a disposé les éléments de son invention (*dispositio*) en fonction du médium choisi, c'est-à-dire, le théâtre (*elocutio*). Ensuite, l'*inventio* et la *dispositio* ont dû changer afin de mettre en œuvre une nouvelle *elocutio* (un film, un livre), ce qui a demandé

la transformation, l'addition ou la suppression de certains contenus sémantiques (c'est-à-dire, la trame).

Si nous considérons exclusivement l'intrigue, nous trouvons que la *fabula* de *La face cachée de la lune* se prête aisément à la transécriture : la pièce de théâtre — le premier objet, chronologiquement — est composée de 23 scènes, lesquelles sont toutes présentes dans le film et le livre. La *fabula* subit des changements qui ont pour origine des spécificités matérielles ainsi que des conventions (le médium en tant qu'institution). Puisqu'il s'agit d'un texte prévu pour un seul comédien, les versions scéniques et livresque de *La face cachée de la lune* contiennent de nombreux monologues, qui deviennent des dialogues dans la version filmique. Il semble que Lepage a décidé de suivre quelques conventions du médium cinématographique qui s'adaptent aux habitudes du grand public et non à un public attiré par l'expérimentation. Ces conventions ont obligé des acteurs à incarner des personnages qui n'étaient que cités dans le texte pour la version théâtrale (comme Nathalie, l'ex-compagne de Philippe, et Carl, le « chum » d'André), ou ayant été joués par l'acteur ou évoqués moyennant un mannequin (comme la mère décédée et le cosmonaute Alexeï Leonov). En outre, la version filmique introduit de nouveaux personnages qui impliquent une expansion de la diégèse et enrichit les traits de ceux déjà existants.

Comme Grishakova et Poulaki l'avertissent, le processus de narrativisation a souvent été considéré comme une simplification ou, plutôt, comme « un compromis entre la logique narrative globale et un effort pour capturer l'expérience dans toute sa complexité » (Grishakova et Poulaki, 2009 : 10). Cela paraît être le cas de la transécriture filmique de *La face cachée de la lune*, par laquelle un texte scénique, produit d'un processus tout à fait complexe, structuralement fragmentaire et défiant la perception, est à la base d'un film plus narratif, mais aussi moins complexe.

4. Un théâtre cinématographique..., et un cinéma théâtral ?

Le travail scénique de Robert Lepage a souvent été qualifié de « cinématographique » (Fouquet, 2005 ; Dundjerovič, 2007 ; Feral, 2013). Cette qualification ne se borne pas à l'emploi des technologies de l'image (la vidéo, des écrans), mais plutôt aux procédés que la mise en scène théâtrale emprunte au cinéma : la rapidité des scènes, les fondus au noir,

l'évocation du cadrage cinématographique (avec des profondeurs de champ, d'angles de vue et de mouvements du cadre), la superposition et l'alternance de différents récits imitant la représentation du temps et de l'espace du montage filmique. Le langage scénique évoquant le cinématographique n'est pas simplement référentiel : il « vient enrichir l'univers théâtral de techniques propres à ce médium, c'est celui des liaisons cinématographiques, qui assurent "les articulations du récit", dans une fonction toute syntaxique » (Fouquet, 2005 : 134).

D'après Josette Féral, la conception de la scène chez Lepage est plus cinématographique que théâtrale parce que chaque scène « est conçue comme un plan, comme une séquence que le metteur en scène — ici réalisateur — agence à son gré, pour devenir comme un instantané d'une vie, celle d'un des personnages, croisé à ce moment-là » (2013 : 64). Cette manière de travailler procure au metteur en scène une grande liberté : la logique du récit surgit ainsi de l'imbrication des scènes et non de leur développement continu ; elle explique aussi les restructurations récursives auxquelles se livre Lepage dans ses spectacles, permutant des scènes, y intégrant de nouveaux éléments ou en retirant certains d'une version à l'autre. Nous trouvons de très nombreux exemples de cette restructuration (ou réécriture) en comparant les versions scéniques et la version filmique de *La face cachée de la lune* : des séquences, des dialogues ou même des images subsistent au transfert médiatique en changeant de place dans l'organisation du récit.

Il s'agit d'une transposition de procédés de l'écran aux planches qui n'essaie pas de se voiler. Par exemple, dans la deuxième séquence des versions scéniques, après avoir laissé de côté son rôle de présentateur, l'acteur endosse un nouveau rôle (dans ce cas-là, Philippe) et s'assied. À ce moment, des génériques sont projetés sur le mur à son côté, ce qui dévoile l'écranité du dispositif scénique et renvoie aux narrations complexes propres à l'hypermédium théâtral (Kattenbelt, 2015).

La mise en relation du récit scénique et du récit filmique nous mène à l'ancienne opposition entre la « narration » (*diégésis*) et la « monstration » (*mimesis*), analysée par André Gaudreault dans *Du littéraire au filmique* (1999). Le théâtre est fondamentalement monstration : un récit est communiqué par l'intermédiaire de personnages en action, mais cela n'exclut pas une sorte de diégésis. En revanche, le cinéma inclut la mise en scène au sens le plus matériel (monstration) et la mise en cadre par le truchement du montage

(narration). Un regard intermédiaire (la caméra, le montage) intervient dans la monstration filmique. Pour sa part, le metteur en scène théâtral doit gagner l'attention des spectateurs ; le regard intermédiaire, s'il y en a un, fonctionne à travers le choix de ce qui va être montré moyennant la scénographie, l'éclairage ou le jeu. Analysons le théâtre lepagien : l'espace, fragmenté et mouvant, est un élément de composition. Les versions scéniques de *La face cachée de la lune* en témoignent : les dispositifs scéniques se composent d'un mur pivotant, constitué d'une douzaine de panneaux rectangulaires, ainsi que d'un autre mur fait d'une quinzaine de panneaux également rectangulaires ; ces panneaux coulisent, occultant ou révélant des éléments. En outre, l'éclairage privilégie différents secteurs de la scène, selon le cours du récit. Grâce à ces ressources formelles, Lepage reprend ainsi le contrôle de l'attention qui est propre au cinéma. Sur un des panneaux apparaît une ouverture sur laquelle est fixé un hublot, au sein duquel se trouve une caméra. Les panneaux jouent le rôle d'écrans, où sont projetées des images de la course à l'espace ou de ce qu'enregistre la caméra derrière le hublot.

Il faut dire que Lepage, même s'il aspirait à une narration filmique plus simple que celle de la version scénique, n'a pas arrêté d'explorer les possibilités de la *fabula*. Même si l'*inventio* et la plupart des procédés visuels (eux-mêmes empruntés au cinéma) ont déjà été préfigurés dans la version scénique, le film expose de nouvelles découvertes, au-delà de l'élargissement de la diégèse déjà mentionné. Au début du film, un documentaire aboutit à l'image de la lune, qui par le truchement du montage devient le hublot d'une machine à laver, en face de laquelle se trouve Philippe. Ensuite, le personnage se penche sur le hublot, qui devient celui d'une capsule spatiale. La séquence change continuellement de tonalité : du noir et blanc (documentaire) à la couleur (blanchisserie), pour ensuite repasser au noir et blanc (l'espace), et finalement terminer en couleur (le centre d'appels où Philippe travaille). Ces jeux chromatiques, reliés au déplacement spatial et au registre (documentaire, réalité, fantaisie), ne sont pas représentés dans la pièce de théâtre. Il est aussi possible d'imaginer une autre raison : qu'il s'agisse d'une découverte propre au changement médiatique, au moment de la post-production cinématographique.

Nous pouvons nous demander si la mise en scène filmique chez Lepage révèle des traits de théâtralité. Bissonnette explique que la recherche de la théâtralité cinématographique commence en regardant les références à la scène ou au médium théâtral dans le contenu ou

la forme du film (2012 : 137) : des signes tels que l'emploi des objets, la scénographie et l'éclairage théâtraux, le type de jeu ou la prédominance du discours oral. À cet égard, le film *La face cachée de la lune*, à l'inverse de ses sœurs (les versions scéniques) qui arboraient les références au langage cinématographique, occulte la nature théâtrale de la première incarnation de la *fabula* : les personnages ne s'adressent pas au public (ce qui provoquerait une prise de conscience chez le spectateur révélant le fait qu'il regarde un film), différents comédiens jouent les différents rôles, les objets n'ont pas la même polysémie (une planche à repasser est uniquement une planche à repasser), la caméra accompagne les personnages dans leurs déplacements. Néanmoins, la théâtralité peut aussi se manifester par des structures narratives, notamment via la division en actes, les fonctions des dialogues, la délimitation de l'espace ou l'organisation entre les scènes (Bissonnette, 2012 : 140). C'est en effet sur ce plan que le film révèle son rapport à la scène, puisqu'il conserve la division en actes, au sein desquels l'espace est d'ailleurs bien déterminé.

Au début des matérialisations scéniques de *La face cachée de la lune* surviennent quelques-unes des différences les plus notables par rapport à la version filmique : l'acteur (Lepage ou Jacques), qui va jouer tous les rôles, raconte quelques détails de l'exploration de la lune. Plus tard, Philippe parle du chercheur russe Konstantin Tsiolkovski lors de la présentation de sa thèse ; à ce moment-là, des images de celui-ci et de ses manuscrits apparaissent projetées à côté de l'acteur. Ces renseignements sur la course à l'espace et sur Tsiolkovski, ainsi que les images employées, font partie d'un documentaire à l'ouverture de la matérialisation filmique de la *fabula*. Le film reprend ainsi deux moments différents de la pièce pour transmettre la même « information » aux spectateurs : une autre *dispositio* pour la même *inventio*. Néanmoins, sur le plan phénoménologique, la présence de cette information (son *elocutio*) est tout à fait différente sur la scène et à l'écran : au théâtre, ces images font partie de la scène, elles apparaissent sur le mur « écranisé » à côté du personnage et d'autres objets, alors que, dans le film, les images remplissent tout le cadre, en affirmant une objectivité documentaire. Cette particularité est soutenue par la participation d'un énonciateur absent dans le récit qui suivra : tandis que dans les versions scéniques, le « présentateur » ou Philippe expliquent ou montrent ces segments face au public, le récit filmique accompagne les images d'une voix *off* (celle de Lepage), caractérisée par sa neutralité qui contraste avec celle du personnage qu'il interprète.

Pendant les premières minutes des matérialisations scéniques, l'acteur, qui n'est pas encore un personnage mais un présentateur, se trouve devant un miroir qui renvoie son image. Le public voit le dos de l'acteur, ainsi que le reflet de son jeu : il parle de la lune tout en guidant le regard spectatorial avec ses mains. Le public distingue le visage de l'acteur, sans le voir vraiment, parce qu'il s'agit de son reflet : le présentateur parle au miroir, qui fabrique sa présence devant les spectateurs. Ils prennent connaissance de l'histoire de « la face cachée de la lune », ils imaginent le satellite dans l'orbite terrestre, mais ils n'aperçoivent que les gestes d'un homme, réfléchi dans le miroir, en train de l'évoquer. Pour sa part, le présentateur ne voit pas les spectateurs, mais uniquement leur image reflétée par le dispositif. Ensuite, l'acteur se tourne et s'adresse au public, soutenant ainsi sa coexistence phénoménologique avec les spectateurs, et explique que « le spectacle de ce soir s'inspire en quelque sorte de la compétition entre ces deux peuples pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l'autre un miroir pour y contempler leurs propres blessures, ainsi que leur propre vanité ». Ces mots, qui rappellent le principe hologrammatique, annoncent que des histoires personnelles et l'Histoire mondiale vont se confondre. Il convient de souligner que ce genre de superposition, comblée de complexité morinienne, n'est pas aussi explicite dans le film, où les références à la course à l'espace constituent seulement une sorte de toile de fond ou de contrepoint à l'histoire de Philippe. D'ailleurs, le film ne comporte pas de personnage guidant l'activité de compréhension du public, lui transmettant dès le début sur quoi porte le film.

L'engagement du spectateur est justement un des enjeux de la recherche sur la narration complexe (Grishakova et Poulaki, 2019 : 3). Ces premières minutes des incarnations théâtrales de la *fabula*, avec le jeu de l'acteur et le public comme complice dans le suivi d'un récit, en construisant l'histoire avec des miroirs et des gestes ambigus, peut en être un échantillon. Cependant, cette complicité se perd dans le déplacement au médium cinématographique.

Dans la version filmique de *La face cachée de la lune*, nous trouvons une simplification des ressources expressives employées dans les versions scéniques pour transmettre la même *fabula*. Dans la mise en scène théâtrale, l'acteur incarne cinq personnages. Dans le film, Lepage interprète uniquement les deux frères. Au théâtre, le spectateur est un complice qui accepte ces transformations. En revanche, dans la version filmique, aucun personnage ne

s'adresse au public, et l'acteur n'assume pas toutes ces identités, mais uniquement celles des deux frères. D'ailleurs, Carl, le compagnon d'André, dit à leur sujet qu'ils se ressemblent comme « deux gouttes d'eau », comme pour rendre plus crédible l'utilisation d'un seul comédien. Nous imaginons que le créateur a considéré que le spectateur filmique ne puisse être complice de la manœuvre et ne puisse accepter ce genre de re-sémantisation successive du corps, contrairement au spectateur du théâtre. Les conventions de l'instance énonciative théâtrale rendent possible cette complicité. À la base de ces conventions se trouve la continuité phénoménologique des acteurs et des spectateurs, la *praesentia*.

5. La fixation : un livre intitulé *La face cachée de la lune*

Il faut faire la différence entre un texte théâtral sous forme de livre et un autre à l'état de représentation. Le schème contenu dans le livre, esquissant les contours de la *fabula*, constitue un récit dans lequel nous trouvons une diégèse non mimétique. En revanche, le récit scénique est une pratique de monstration, une diégèse mimétique. Le type de « spectateur » est également tout autre : c'est un lecteur qui va recueillir (et reconstruire dans son esprit) les composants fondamentaux de la *fabula* à travers la lecture et qui, dans le cas de *La face cachée de la lune*, peut connaître, ou non, les versions scéniques ou filmiques.

Le livre *La face cachée de la lune* peut être conçu comme une transécriture de la pièce théâtrale, qui donne alors plusieurs détails à propos du dispositif scénique, du jeu de l'acteur, de l'éclairage, et même de la musique. L'ouvrage contient des photographies de Lepage et de Jacques sur scène, ainsi que des dessins esquissant le dispositif scénique. Il établit un dialogue avec le théâtre : le lecteur peut s'imaginer la mise en scène, et même la répéter, comme Lepage l'a fait en 2011. L'inclusion des images n'apparaissant pas dans les versions scéniques (les dessins de la pré-production, un timbre allemand en hommage à Alekseï Leonov) assure un certain degré d'autonomie par rapport à la version théâtrale. La version cinématographique est cependant peu évoquée : seules deux photographies font allusion au film.

Il semble que la version livresque de *La face cachée de la lune* participe à une « fixation » de la mise en scène. Ce fait est pertinent à plusieurs niveaux. Premièrement, les mises en scène de Lepage se présentent souvent comme des *work in progress*, ce que nous interprétons

comme étant un signe de complexité morinienne. De ce fait, les traits de la mise en scène, même ceux de la *fabula*, peuvent subir de nombreux changements. Mais il apparaît que ce *work in progress* s'arrête à un certain point, et qu'à partir de ce moment-là, la mise en scène reste fidèle au texte qui a été « fixé ». Par ailleurs, le texte (l'intrigue et les dialogues) et les dispositions scéniques rapportés dans le livre de 2007 sont presque les mêmes que ceux des deux versions examinées, l'une en 2001 et l'autre en 2011. Pour ce qui est des dialogues, la fixation du texte touche le récit du film, antérieur au livre mais postérieur aux premières versions théâtrales : les personnages filmiques, joués par différents acteurs, reprennent plusieurs lignes déjà prononcées par leurs homologues scéniques.

7. Idées finales

Nous avons mis en relation deux notions ayant coïncidé dans les débats contemporains dès la fin du XX^{ème} siècle : la pensée complexe, d'Edgar Morin, et la narration complexe. Celles-ci ne sont pas souvent associées, mais partagent plusieurs enjeux théoriques et méthodologiques, et bien évidemment, terminologiques. Pour ce faire, l'article s'attache à examiner les processus d'écriture et de réécriture d'un ensemble d'œuvres du créateur québécois Robert Lepage intitulées *La face cachée de la lune*.

L'emploi du terme « complexité » s'est appliqué aux études sur la narration en réponse aux questions formulées par les nouvelles formes narratives et médiatiques, comme les trames alambiquées et fragmentaires, à la temporalité et la causalité brisées, qui se trouvent dans certains récits transmédiatiques, séries de télévision ou quelques opérations narratives au sein des jeux vidéo. Cependant, il est possible de discerner d'anciennes interrogations abordant des narrations qu'on peut nommer complexes ; par exemple : pouvons-nous affirmer que les films de Godard, qui selon Bordwell (1996 : 311-318), échappent à une évaluation conventionnelle, ne constituent pas des exemples des narrations complexes ? De la même manière, pouvons-nous affirmer que les notions d'image-temps (une image directe du temps qui invite à penser) et de modernité cinématographique, proposées par Deleuze (1985), ne peuvent-elles pas être reliées à la complexité ? Dans l'objectif de réunir des ensembles épistémiques disparates, nous nous sommes posé une question : Est-ce que les incarnations de la *fabula* de *La face cachée de la lune* constituent un cas de complexité morinienne et

narrative ? En guise de réponse, et ainsi résumé, nous trouvons, qu'au niveau thématique, les différentes versions de la *fabula* constituent un exemple de pensée complexe. En outre, le processus créatif conduisant à la première incarnation de la *fabula* en est aussi un exemple. À cela, nous pouvons affirmer que les pièces théâtrales dévoilent des traits associés à ce qui a été nommé la narration complexe : fragmentation, rupture de la temporalité et la causalité, implication cognitive du spectateur. Par ailleurs, nous affirmons que le processus de transécriture peut aussi être compris grâce à la perspective de la complexité morinienne. Cependant, nous trouvons que, en ce qui concerne du film de Lepage, le résultat est loin d'être une narration complexe.

Les médiatisations examinées sont le produit d'un processus de création où le complexe est mis en œuvre et présentent, à leur tour, des récits qui, selon Hébert (2007), affichent la complexité de l'humain. Nous avons, donc, une *fabula* dont la conception est comblée de pensée complexe. Toutes les versions (scéniques, cinématographique et livresque), truffées d'opportunités pour la production de sens et l'engendrement d'interprétation, en plus d'opérations de visionnement, soulèvent davantage d'interrogations qu'elles ne donnent de réponses au sujet de la complexité de l'être humain et du monde contemporain. Lepage reste fidèle à une association de thématiques (le narcissisme, la réconciliation, la mort de la mère, la course à l'espace) et à des intuitions (le hublot, la caméra), qu'il a mises en œuvre d'abord sur la scène, puis à l'écran ou sur le papier (les dessins dans le livre). Il est que certain que les versions filmique et livresque possèdent une sorte d'architexte : le spectateur et le lecteur savent, très probablement, qu'il s'agit de l'adaptation d'une pièce de théâtre. De plus, ils savent que l'auteur est, avant tout, un metteur en scène théâtral. Ces données guident la lecture et le regard des spectateurs : ceux-ci chercheront dans le film des éléments scéniques, ou des images surprenantes qui caractérisent la scène lepagienne. Les processus constituant les matérialisations de *La face cachée de la lune* nous mettent devant la complexité de construire, et ensuite, de reconstruire une narration. Nous soutenons que toute transécriture entraîne un degré de complexité, comme Morin la conçoit, étant donné l'hétérogénéité des agents et des procédés, l'hybridité des ressources, l'ouverture de la démarche et le rôle des spectateurs.

Au niveau thématique, la recherche de la complexité ne s'est pas arrêtée à la première incarnation de la *fabula* (la mise en scène théâtrale) mais s'est prolongée aux autres média :

un film, un livre, et, à nouveau, une autre pièce de théâtre. En outre, la première incarnation de la *fabula* intègre un réseau dans lequel des intuitions issues de différents média participent à une logique dialogique et récursive : la pièce théâtrale enrichit le spectacle *multimédia*, et celui-ci procure postérieurement des éléments pour le film à tourner. Néanmoins, comme nous l'avons noté, le résultat de ce processus n'est pas complexe : le film *La face cachée de la lune* renonce, pour ainsi dire, presque entièrement à la fragmentation narrative et aux exigences perceptuelles des versions scéniques et fait une simplification des possibilités de la *fabula*.

Grishakova et Poulaki (2019 : 13) classent les études sur la narration complexe en deux groupes. Le premier est consacré à la représentation narrative et à l'« esprit incarné » (*embodied mind*) : les relations entre la représentation narrative (verbale, graphique, visuelle, auditive) et l'esprit, ou la production et le traitement du récit en termes d'engagement mental et corporel (perception, mémoire, émotion). Le deuxième courant s'est intéressé à la représentation narrative et aux environnements : le rôle des médias et des choix technologiques ; la circulation, la réorientation et la réutilisation des récits dans les environnements sociaux et technologiques ; et les récits artificiels générés par des machines, entre autres sujets. Même si cet article ne porte pas sur la narration complexe, mais bien sur la pensée complexe, nous pensons que l'étude des créations lepagiennes touche des enjeux liés aux deux groupes, et au deuxième en particulier, étant donné la reconnaissance du rôle de la médialité dans le processus créatif et trans-scriptural.

L'examen des versions de *La face cachée de la lune* a dévoilé les quelques éléments en commun ainsi que les différences entre ces deux complexités, la morinienne et la narrative, en plus d'explorer les possibilités et les limites de la pensée complexe pour s'approcher des objets esthétiques, comme le théâtre et le cinéma, ainsi que des opérations de transécriture. Le film comporte quelques éléments, tels que l'unité spatiale et temporelle des séquences et des images, qui sont la réfraction d'autres déjà préfigurées dans les versions scéniques, évoquant ainsi l'origine théâtrale du premier *syuzhet*, sans arriver néanmoins à une remise en question, moyennant la complexité, du médium cinématographique : la version filmique est, comme nous avons insisté, une œuvre poétique et belle, mais conventionnelle.

8. Bibliographie

- Ahl, F. [1989] : « Homer, Vergil, and Complex Narrative Structures in Latin Epic: An Essay ». *Illinois Classical Studies*, Vol. 14, No. 1/2 (SPRING/FALL 1989), pp. 1-31.
- Berton, M. et M. Boni [2019] : « Comment étudier la complexité des séries télévisées ? : vers une approche spatiale », *TV/Series* [En ligne], n° 15, 18 p. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3691> ; DOI : 10.4000/tvseries.3691
- Bissonnette, S. [2012] : « Committed Theatricality », dans André Loisel et Jeremy Maron (ed.), *Stages of reality*, Toronto, University of Toronto Press, 135-159.
- Bordwell, D. [1996] : *La narración en el cine de ficción*, Barcelone, Paidós.
- Christie, I. et A. van den Oever [2018] : « Screen Narrative in the Digital Era », dans Ian Christie et Annie van den Oever (éd.), *Stories*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 11-24.
- Deleuze, G. [1985] : *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit.
- Dixon, S. [2007] : « Metamorphosis and Extratemporality in the Theatre of Robert Lepage », *Contemporary Theatre Review*, vol. 17, n° 4, p. 499-515. URL : <http://dx.doi.org/10.1080/10486800701605128> [site consulté le 19 octobre 2013].
- Dundjerović, A. [2007] : *The Theatricality of Robert Lepage*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 252 p.
- Féral, J. [2013] : « Entre théâtre et cinéma : le jeu chez Robert Lepage », dans Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Fouquet, L. [2005] : *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'instant même.
- Gaudreault, A. [1999a] : *Du littéraire au filmique*, Paris, Armand Colin/Nota Bene.
- Gaudreault, A. [1999b] : « Variations sur une problématique », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen (éd.), *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Éditions Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 267-271.

- Gaudreault, A. et P. Marion [1999] : « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité », dans André Gaudreault et Thierry Groensteen, *La transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec, Éditions Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 31-52.
- Grishakova, M. et M. Poulaki [2019] : « Introduction. *Narrative Complexity* », dans Marina Grishakova et Maria Poulaki (éd). *Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution*, Nebraska, University of Nebraska Press, 1-26.
- Hébert, C. [2007] : « *La face cachée de la lune* ou la face cachée du sujet », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 41, p. 161-173.
- Hébert, C. et I. Perelli-Contos [2001] : *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval-L'Harmattan.
- Jauss, H. R. [1982] : *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Kattenbelt, C. [2015] : « L'intermédialité comme mode de performativité », dans Jean Marc Larrue [dir.], *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, p. 101-115.
- Lepage, R. [2007] : *La face cachée de la lune*, Québec, L'Instant scène.
- Mittel, J. [2015] : *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York et Londres, New York University Press.
- Morin, E. [1977] : *La méthode. 1. La Nature de la Nature*, Paris, Seuil.
- Morin, E. [1986] : *La méthode. 3. La Connaissance de la Connaissance*, Paris, Seuil.
- Morin, E. [1991] : *La méthode 4. Les Idées : Leur habitat, leur vie, leur mœurs, leur organisation*, Paris, Seuil.
- Morin, E. [2004] : *La méthode. 6. Éthique*, Paris, Seuil.
- Morin, E. [2005] : *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil.
- Perelli-Contos, I. [1988] : « Le discours de l'orange », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n°s 5-6, 319-326.

- Roy, I. [1990] : « Robert Lepage et l'esthétique en contrepoint », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 8, p. 73-80. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/041108ar> [site consulté le 13 septembre 2015].
- Roy, I. [1993] : *Le Théâtre Repère. Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*, Québec, Nuit Blanche.
- Salas-Murillo, B. [2017] : « De l'intermédialité à l'œuvre lepagienne, et de l'œuvre lepagienne à l'intermédial. Un parcours à double sens à propos du théâtre et du cinéma de Robert Lepage », thèse pour le doctorat en « Littérature et arts de la scène et de l'écran », Université Laval.
- Villeneuve, J. (2000) : « L'ordinateur de Chris Marker. Mélancolie et intermédialité », *Protée*, vol. 28, n° 3 (2000), p. 7-12. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/030599ar> [site consulté le 10 octobre 2013].